

“No me digas nada: yo te diré quién eres”. El engranaje de la estereotipia y el horror ocampianos*

Mónica Zapata
(*Université François Rabelais - Tours*)

RESUMEN

En los cuentos de Silvina Ocampo, el horror y el humor resultan a menudo indisociables. En cada una de sus versiones (chiste, parodia, sátira) el rasgo de humor conjura el efecto perturbador que produce la aparición súbita del motivo de horror. El estereotipo, componente esencial de la sátira ocampiana, juega con la ambigüedad, tanto a nivel de los personajes como para el alcance pragmático de los relatos. Potencialmente peligroso y despreciable, el estereotipo es fuente de cohesión social: cuando, privados de conocimientos empíricos, nos remitimos a fuentes de segunda mano y asimilamos imágenes de manera indiscriminada porque “así lo quiere la tradición”, apelamos al estereotipo, que nos conforta en la sensación de pertenecer a un cuerpo social solidario... y nos aleja del cuerpo. A nivel de los textos ocampianos, para que el estereotipo sea eficaz y logre hacer reír a pesar de la presencia obvia del horror (cuerpos deformes, crímenes, violaciones...) debe poder ser reconocido por un público advertido. Sin embargo, el vértigo que produce la oscilación entre lo familiar y lo que “no soy yo” alcanzará probablemente también a un lector extranjero.

Por paradójico que pueda parecer, no podemos referirnos al horror en los cuentos de Silvina Ocampo sin aludir, aun de manera tangencial, a los múltiples rasgos de humor que en ellos se ponen de manifiesto. En efecto, y mi tesis no hace más que recalcar las observaciones de numerosos críticos: en los relatos de horror ocampianos el humor desvía y atrae hacia sí mismo la fuente de placer que encontramos en el texto. Por cierto, el funcionamiento del humor como agente que “conjura” la sensación de horror no es privativa de estos cuentos. Lo es, en cambio, la configuración peculiar que el humor ocampiano propone —chiste, parodia y sátira combinados en sólido engranaje— que lo hace único quizás en el ámbito de la literatura rioplatense. Al punto que para el analista resulta a menudo arduo deslindar los efectos de uno u otro de sus componentes. De manera general, sin embargo, parece evidente que, con sus diferentes versiones y gracias a su “entrecruzamiento”, el rasgo de humor actúa como un antídoto contra la crispación y la sorpresa que súbitamente produce la aparición del motivo de horror.

El chiste, en el sentido freudiano del término, levanta la barrera de lo prohibido proponiéndonos un objeto de sustitución: en vez de reírnos del horror (aunque inconscientemente quizás sí lo hagamos) tenemos la sensación placentera de reírnos gracias a la presencia del chiste. Pongamos tan sólo como ejemplo el cuento “El vestido de terciopelo” (*La furia*), donde las ocho secuencias que desembocan en la muerte de la señora Cornelia Catalpina, asfixiada por el vestido de terciopelo que se está probando con vistas a su viaje a Europa, van puntuadas por ocho “¡Qué risa!”, proferidos por la voz narradora. Desde mi punto de vista, el funcionamiento del sintagma “¡Qué risa!” puede ser asimilado al del chiste. En efecto, al cabo de las ocho secuencias donde la tensión va *in crescendo*, al lector le queda la posibilidad de interpretar que el personaje de la niña que asume la narración, dada su corta edad, no ha entendido nada de la escena y se ríe sin tener conciencia de la tragedia. O bien podrá pensar que el personaje infantil es perverso y sabe perfectamente que, en una sociedad marcada por la estereotipia y las normas del género, su destino podría ser el mismo que el de la señora, de no mediar, claro está, las diferencias de clase social. Con su risa liberadora, la niña firma la venganza de todas las de su género y de su clase. Lo cierto es que, en cualquiera de los dos

* Una versión preliminar del presente trabajo fue presentada como ponencia en el “Homenaje a Silvina Ocampo”, Instituto Interdisciplinario de Estudios de Género (UBA) que tuvo lugar en MALBA, Buenos Aires, 6 y 7 de agosto de 2003.

casos, el lector sale indemne del trance: puede reírse a su vez por la reiteración de los “¡Qué risa!” sin “darse cuenta” de que aquello de lo que se trata es nada menos que la representación de la muerte de una mujer. Antes de desplomarse, ésta dice: “Es maravilloso el terciopelo, pero pesa [...]. Es una cárcel”. Muere entonces, sofocada, literalmente, por el género.

Otro camino que adopta el humor ocampiano es el de la parodia, de la que los cuentos “Jardín de infierno” y “Miren cómo se aman” (*Cornelia frente al espejo*) son buenos ejemplos. Reescrituras transparentes de *Barba Azul* y de *La Bella y la Bestia* respectivamente, ambos relatos movilizan las propiedades benéficas del doble. Sin entrar en detalles, digamos aquí solamente que la superposición de texto parodiado y texto parodiante acarrea cierto vértigo en el lector, que se ve implicado en un juego de conocimiento-reconocimiento. Como todo lo que fluctúa entre dos aguas, la situación puede resultar incómoda, tanto más cuanto que los contenidos de los relatos vuelven borrosas las barreras entre los géneros —en “Jardín de infierno” la que lleva la barba azul es la mujer— y entre lo humano y lo animal —el esposo humano resulta más bestial que la bestia mono, en “Miren cómo se aman”. Pero finalmente el doble intertextual mantiene un distanciamiento —intelectual— con respecto al horror y garantiza una lectura placentera.

La sátira, por fin, utiliza como medios predilectos en los textos ocampianos la evocación de la banalidad cotidiana, la descripción minuciosa del detalle *Kitsch* y el *cliché*, en el lenguaje de los personajes clave. Lo que se produce aquí es un retorno a lo archiconocido, lo remanido, lo visto y oído mil veces. Los bastiones del mal gusto y lo gastado, fuentes potenciales de horror en sí mismos, se vuelven al contrario murallas que protegen contra lo que no deseamos reconocer: el cuerpo abyecto, el crimen, la muerte.

Dentro de los componentes de la sátira, me detendré aquí especialmente en el funcionamiento del estereotipo, considerándolo, para usar la expresión de Ruth Amossy, como el “*prêt-à-porter*”, del intelecto:¹ aquello que, porque no cuesta mucho y porque es cómodo, todos podemos, en cualquier momento, endosar. Conviene sin embargo hacer algunas aclaraciones previas. Para los fines del análisis es necesario distinguir lo que procede del lenguaje —sintagma fijo, expresión remanida, metáfora gastada, dicho popular— de lo que se mantiene latente, en el plano de la ideología o en la reserva de las ideas preconcebidas, considerando al primero como *cliché* y al segundo como estereotipo. Pero nos enfrentamos aquí a lo dicho al comienzo de este trabajo con respecto al sólido engranaje que constituyen los diversos rasgos de humor: en efecto, en el sistema de referencias extratextuales que configuran la sátira ocampiana *cliché* y estereotipo surgen aparejados y, si bien es cierto que no siempre el estereotipo plasma en *cliché* verbal, éste no es sino el producto de una ideología internalizada que se manifiesta en la cadena del significante. La distinción, de hecho, ha resultado azarosa para ciertos críticos, que se refieren ya al “lugar común”, ya al “estereotipo”, al “clisé verbal” o a la “cursilería”, sin discriminación (cf. Pezzoni, 1982).²

Ahora bien, como los otros componentes de la sátira de Silvina Ocampo, el estereotipo posee una doble valoración: peligroso y despreciable por un lado, es por el otro benéfico para el individuo y la comunidad. Su papel se asemeja al que desempeña el signo en el proceso de formación del sujeto, y al de lo sagrado y las elaboraciones míticas en el plano colectivo. Cuando, privados de conocimientos empíricos, nos remitimos a fuentes de segunda mano y asimilamos imágenes de manera indiscriminada porque así lo “quiere la tradición”, apelamos al estereotipo, cuya mediación es tanto más peligrosa cuanto que alimenta el racismo, la discriminación y los conflictos entre comunidades. Desde este punto de vista, los estereotipos son fuente de abyección: los que atañen a los judíos y su correlato —el crimen nazi— son sin duda ejemplos extremos. Pero hay también estereotipos de “lo femenino” —muy presentes en los relatos ocampianos— que mantienen a los individuos, hombres y mujeres, en posiciones fijas, papeles impuestos, llegando a precipitarlos hacia conductas masoquistas, trastornos

¹ Amossy, Ruth. *Les idées reçues. Sémiologie du stéréotype*, París, Nathan, 1991, p. 9.

² Cf. Pezzoni, Enrique. “Silvina Ocampo: la nostalgia del orden”, en Ocampo, Silvina. *La furia y otros cuentos*, Madrid, Alianza, 1982.

psicóticos, e incluso al crimen, la violación, el suicidio.

Sin embargo, en el plano de las relaciones sociales el estereotipo resulta indispensable para la vida comunitaria. Las imágenes colectivas, en efecto, manifiestan la solidaridad del grupo y aseguran su cohesión. Traducen la participación en una visión del mundo común que da a un conjunto de individuos aislados la sensación de formar un cuerpo social homogéneo.³ Tanto como el mito, el estereotipo transforma los accidentes en esencias que van a fundamentar la existencia del grupo y a establecer barreras de protección contra la disgregación y la pérdida de identidad. Se vuelve entonces eminentemente conservador, preservándonos de toda amenaza de cambio. Lo cual quiere decir que el estereotipo está del otro lado de lo extraño y lo inquietante, pertenece al sistema de lo simbólico que rige nuestras relaciones con los otros y nos aleja del narcisismo, del retorno a la madre, al objeto, y de la amenaza de irrupción de lo abyecto y de la muerte.

Veamos entonces, a través de unos pocos ejemplos, el papel ambiguo que juega el estereotipo en los textos de S. Ocampo. Y podríamos, para comenzar, mencionar de nuevo el cuento “El vestido de terciopelo”, donde a la par del género, aparece la imagen estereotipada de Europa. “Pensar que allí hay nieve. Todo es blanco, limpio, brillante”, dice la señora, tras haberse quejado del hollín de Buenos Aires que ensucia el “campo de nieve” que debería ser la colcha de su cama. Otra imagen preconcebida del otro, esta vez del chino, aparece en “Mimoso” (*La furia*): “En China —dijo Mercedes—, me han dicho que la gente come perros, ¿será cierto o será un cuento chino?”. Aquí también la mujer es víctima de las leyes del género, que se traducen en la mirada concupiscente y las bromas del embalsamador (“No está tan gordito como su dueña [...] La miró de arriba abajo y ella bajó los ojos”), y en la maledicencia masculina (“Un dibujo obsceno ilustraba las palabras”, “Sé quién es el hombre perverso que hace anónimos”). Aquí también, el objeto *Kitsch* en que se ha transformado el perro embalsamado, “con los ojos de vidrio y el hocico barnizado”, apostado en “el vestíbulo de la casa”, “junto a la mesita del teléfono”, logrando incluso que Mercedes sea más feliz con él que con el original vivo, va actuar conjuntamente con el cliché verbal, para literalizar la venganza de la mujer: “No hay que decir ‘de este perro no comeré’ —respondió Mercedes, con una sonrisa encantadora”. Tras lo cual, el invitado maldiciente morirá fulminado por el veneno que contiene el cuerpo del perro asado.

Con respecto al género, cabría dar innumerables ejemplos de imágenes estereotipadas de la mujer, su aspecto físico, sus obsesiones y su destino. En efecto, en los cuentos de Silvina Ocampo, por todas partes se tejen historias de sacrificios, celos y venganzas, hasta llegar al colmo de la autoeliminación. Así la señora dueña de la propiedad, en el relato homónimo (*La furia*), obsesionada por su físico, no cesa de someterse a regímenes alimenticios y tratamientos hormonales que le hacen aumentar cuarenta kilos o perderlos comiendo “como un tiburón o como un pajarito”. La cocinera, por su lado, aprovecha de las vacaciones para someterse a diversas operaciones de cirugía estética que la dejarán “bonita como nadie”. Pero de nada sirven los sacrificios de la señora: una vez que un hombre hace irrupción en su vida, toma las riendas de la casa —como corresponde a su género— y la obliga a comer lo que él considera adecuado —por casualidad, pasteles con decorados *Kitsch* que reproducen figuras macabras—, va a morir, no sin dejar una buena herencia al seductor inescrupuloso y a la empleada. El cuento, donde el de la señora es un personaje carente de discurso y todo lo sabemos por la narración del personaje de la cocinera, podría leerse al fin de cuentas como la parábola paródica del cliché que versa que “el pez por la boca muere”. Lo cierto es que el pez es aquí de nuevo de género femenino.

Víctimas del género son, por supuesto, los tres personajes femeninos de “La boda” (*La furia*): Roberta, porque está convencida de que “a los veinte años las mujeres [tienen] que enamorarse o tirarse al río” y que por eso su prima Arminda tiene más suerte que ella. Arminda, porque, como corresponde, se compromete a la edad debida, organiza minuciosamente su boda acordando gran atención a su apariencia y en particular a su peinado, con el que ha soñado

³ Amossy, Ruth. *Op. cit.*, p. 36

“toda su vida”. El personaje de la niña, por fin, que asume la voz narradora, es víctima del género porque, a diferencia de su homólogo de “El vestido de terciopelo”, entra en el juego de la estereotipia, profiriendo incluso un *cliché* que ha oído en boca de las “personas mayores” (“Seré una tumba”) y, tras un pacto tácito con Roberta, logra eliminar de la escena a la infortunada Arminda.

¿Y qué decir de las amigas que se reúnen en “Voz en el teléfono” (*La furia*) y juegan a hablar de corpiños y de medias, y a tomarse las medidas de “la cintura, el pecho y las caderas”? También ellas parecen esclavas de su apariencia física y, sobre todo, del efecto que su cuerpo produce en los hombres que las miran: “No se trata de lo que vos sentís, sino de lo que ellos sienten”.

Y también ellas terminarán muriendo. Como Artemia y Malva, las heroínas de los cuentos “Las vestiduras peligrosas” y “Malva” respectivamente (*Los días de la noche*), cuyos finales parecen más horribles aún que el de los de los anteriores personajes. En efecto, si en estos últimos se pueden detectar conductas masoquistas, reacciones neuróticas y obsesivas, con las figuras de Artemia y Malva nos enfrentamos a casos que, siguiendo la grilla freudiana, podríamos fácilmente catalogar como psicóticos y esquizofrénicos. Belleza física y confort material son rasgos que caracterizan a los dos personajes y que, por supuesto, no bastan para garantizar el logro de su ideal de género. Para seducir, Artemia juega con la provocación al borde del escándalo, usando de sus “vestiduras peligrosas” como de señuelo que debe atraer al hombre, aun cuando dicha atracción termine por la violación y el asesinato de la seductora. El colmo de la ironía —y del juego con las leyes del género— aparecen en este cuento a través del travestismo: Artemia va a lograr por fin seducir al hombre —lo cual implica que será violada y asesinada, según la ley— cuando ella misma se disfrace de hombre. Claro que nada es muy simple en los relatos de Silvina Ocampo, sobre todo cuando derivan hacia lo fantástico. El elemento fantástico aquí, bajo la forma de un doble que parece proteger al personaje de Artemia atrayendo sobre sí mismo los efectos del género (género de los vestidos y género de la protagonista, como en “El vestido de terciopelo”), desestabiliza la creencia del lector de fábulas realistas. El alcance satírico puede parecer menos evidente pero la confusión de lo masculino y lo femenino no deja de ser inquietante.

También lo fantástico perturba en “Malva”, donde el canibalismo descontrolado de la protagonista resulta inverosímil en una lectura cartesiana y lineal de la historia. Pero la estereotipia de trasfondo está tan presente que no podemos dejar de ver en la heroína a una víctima más de un ideal de género que ha asimilado tan fuertemente que, al no poder realizarlo como se debe, termina devorándose hasta desaparecer. Malva, en efecto, es una inadaptada en su ambiente (“Esta ciudad no era para ella”, dirá la voz narradora) que trata de cumplir con sus deberes de madre, de ama de casa y de esposa, que cuida de su apariencia física (era “aficionada a vestirse con trajes de baño o de baile”) y de las apariencias en general, ocultando como puede sus crisis de autofagia y los estragos que le van causando en el cuerpo. Y no parece ser casualidad que el golpe final se lo aseste su propio marido, en medio de una recepción en su casa, tirando una colilla de cigarrillo encendida sobre la alfombra recién limpiada: Malva se arquea hacia atrás como una víbora y se devora el talón. Por suerte lleva una “culotte negra” que impide que el espectáculo resulte “indecoroso” para los asistentes...

Pero no todos los estereotipos corresponden a conflictos de género. Hay ideales interiorizados que exigen, para su perfecta realización, el cumplimiento estricto de los ritos. En ese sentido el motivo de la fiesta cristaliza un momento privilegiado cuando, como lo dice Pezzoni, “la obediencia a la norma es la ilegalidad extrema”.⁴ La fiesta ideal será aquella en la que nada ni nadie desentone: cinco veces, vestida de novia y del brazo de su padre, Arminda (“La boda”) cruzará el patio de su casa y estudiará el efecto de los pliegues de su vestido en movimiento. En “Voz en el teléfono”, cada cual ocupará el lugar que le corresponde según su rango, su edad o su ocupación: las niñeras en la antecocina, las madres en “la salita más íntima de la casa”, los niños en la sala desmantelada, sin alfombras ni objetos de valor en las vitrinas.

⁴ Pezzoni, Enrique. *Op. Cit.*, p. 15.

Cada cual recibirá también el regalo adecuado a su género: “caballitos de cartón con sorpresas y automovilitos de material plástico, matracas, cornetas y flautines” para los varones, “pulseras, anillos, monederos y corazoncitos” para las mujeres. También la comida y la bebida serán las que la ocasión impone: los infaltables sándwiches de miga, los merengues rosados, el chocolate para los niños, que será reemplazado, en la fiesta de “Las fotografías” por botellas de sidra destinadas a los adultos. En esta fiesta, precisamente, es donde quizás veamos mejor el cumplimiento estricto de los ritos: se espera ansiosamente al fotógrafo antes de iniciar los brindis, se multiplican las fotos de la agasajada con cada uno de los grupos de participantes, cuidando bien de no olvidar a nadie; en la mesa se han dispuesto los floreros de rigor y la gran torta de cumpleaños decorada de merengue rosado y salpicada con grageas donde se destaca la palabra “FELICIDAD”. Otra fiesta perfecta es la que se prepara en casa de Ana María Sausa, con motivo del bautismo de Rusito (“La casa de los relojes”, *La furia*). Tampoco allí faltan los sándwiches “de tres pisos” ni los merengues rosados, la torta y los alfajores. Las bebidas están más bien previstas para los adultos pero el personaje narrador, un niño de nueve años, tiene derecho a probarlas porque, como le dice uno de los invitados, “así [será] un hombre”.

En tales marcos no hay cabida para conductas extravagantes ni seres fuera de lo común. Las primeras serán juzgadas sin piedad según el prisma con que se las mire: así, en “La casa de los relojes”, se le perdonará a una rubia el que interprete bailes españoles porque “lo hace con gracia” o a una tímida que cante una canción mexicana que no conoce de memoria. En “Las fotografías”, a nadie le resultará chocante que a modo de pasatiempo se cuenten historias de accidentes “más o menos fatales” porque todos parecen disfrutar de ellas, pero sí será mal vista (al menos por el personaje que asume la voz narradora) la actitud de Humberta que se abanica con una flor “para llamar la atención”. Porque de eso precisamente se trata: en el lote común, en la manada humana que sigue ciegamente las consignas tácitas, nada ni nadie debe destacarse. Y aquí es donde el poder del estereotipo alcanza quizás su expresión más visible: el espíritu gregario de los miembros de la comunidad reunida en la fiesta excluirá a los individuos “anormales”. Humberta, la provocadora, será excluida de la última fotografía y, peor aun, la agasajada, cuyos botines de parálitica amenazan con arruinar las fotos, terminará muerta. Entre tanto, en “La casa de los relojes”, la buena voluntad de los vecinos se habrá empeñado en que el relojero jorobado del barrio se vuelva uno como los demás y así se le habrá planchado el traje, demasiado arrugado para una fiesta, y de paso también la giba. Para que deje de ser un monstruo entre los seres normales.

Ahora bien, todos estos estereotipos, acompañados de los *clichés* verbales y las descripciones de objetos *Kitsch*, resultan fácilmente reconocibles para un lector argentino medio, quien detecta la sátira y se ríe. Como el chiste o el doble paródico 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. En “La casa de los relojes” el narrador prefiere atribuir las lágrimas de su madre a la pérdida de “la carpeta de macramé y el adorno” y no a la desaparición del relojero; el narrador de “Voz en el teléfono tranquiliza a su interlocutora asegurándole que “el mueble chino se salvó del incendio, felizmente”, aunque su madre no.

Pero ¿qué ocurre cuando los relatos son trasladados a otra lengua y otra cultura, los *clichés* a veces reemplazados o mal traducidos? ¿Qué interpreta quien no ha visto nunca un sándwich de miga ni sabe que la sidra no es una bebida regional (como la asturiana o la bretona) sino el pariente pobre del *champagne*? Si la estereotipia no es percibida como un guiño satírico al público advertido puede suceder que, ante la percepción exclusiva de los motivos de horror, el lector extranjero se forje por su parte un estereotipo. Recordando aquello de los sacrificios aztecas y las fiestas mexicanas del Día de los Muertos, relejendo las descripciones hiperbólicas del realismo mágico y su predilección por lo grotesco, echará en el mismo saco el horror rioplatense y obtendrá la “imagen tipo” del escritor latinoamericano. Y ¿por qué no? la esencia misma de la “latinoamericanidad”. Alguien o algo bastante morboso y cruel, que se regodea ante la vista del aspecto material y físico de los seres y las cosas; sensual,

ciertamente atractivo, pero potencialmente peligroso. Y ahí es donde el estereotipo le juega a él también su mala pasada, usando de su doble filo vertiginoso. Aunque no perciba totalmente la sutileza de la sátira ocampiana, aunque el estereotipo que lo atraiga no sea exactamente aquel que hace reír a un argentino, el lector extranjero termina también cayendo en la trampa: porque entre lo abyecto y la comodidad persiste la fascinación.

Por eso quizás los cuentos de Silvina Ocampo se puedan seguir leyendo, cien años después del nacimiento de la autora, en la Argentina o en otras lenguas y desde otras culturas. Porque, precisamente, con todas sus ambigüedades y ambivalencias, la risa o el rechazo que provocan, siguen manteniéndonos, el tiempo de la lectura, en la cuerda floja del placer.

BIBLIOGRAFIA

Corpus:

Ocampo, Silvina

1982 *La furia y otros cuentos*, Madrid, Alianza.

1970 *Los días de la noche*, Buenos Aires, Sudamericana.

1988 *Cornelia frente al espejo*, Buenos Aires, Tusquets.

Ensayos críticos:

Amossy, Ruth

1991 *Les idées reçues. Sémiologie du stéréotype*, París, Nathan.

Pezzoni, Enrique

1982 “Silvina Ocampo: la nostalgia del orden”, en Ocampo, Silvina. *La furia y otros cuentos*, Madrid, Alianza.