

La muerte violenta: Una perspectiva infantil en dos cuentos de Silvina Ocampo

Michelle Quiñones

University of Central Florida

Silvina Ocampo (1903- 1993) nació en Buenos Aires, Argentina. Escribió una extensa obra de poesía, piezas teatrales, cuentos e historias infantiles. Además, tradujo a autores como Emily Dickinson y Julien Green. Sin embargo, y a pesar de haber ganado el Premio Nacional de Literatura en Argentina, no es tan conocida como su hermana Victoria Ocampo, fundadora de la revista *Sur*, o su esposo, el también escritor Adolfo Bioy Casares, y su amigo Jorge Luis Borges (Vázquez 1)¹. Esto probablemente se deba a la singularidad de su narrativa, tan diferente de la intelectualidad característica de Borges, y de otros autores argentinos que también incorporaban lo surreal y lo fantástico pero sin llegar a la crueldad, el terror y lo absurdo². Como lo señala Laura Arnés, Silvina Ocampo sufrió “los vicios de una crítica que muchas veces se sintió inclinada a dramatizar las anomalías que se le atribuían antes que a leer sus trabajos: Silvina Ocampo corporizando a la excéntrica perversa” (1). Además, con referencia a sus vínculos personales con otros escritores, Arnés añade que “tampoco salió ilesa de esa otra tendencia crítica que figuraba a las escritoras a partir de sus relaciones con aquellos escritores legitimados, portadores del poder intelectual: hablar de los vínculos que unieron a Silvina Ocampo con Borges o Bioy Casares es hoy casi un lugar común” (1).

¹ Edgardo Cozarinsky llamó a Silvina Ocampo “el secreto mejor guardado de las letras argentinas”, cita que utiliza Ángeles Vázquez para hablar sobre el “eclipsamiento de [la] labor creativa” que Ocampo experimentó debido a su vinculación “con las más importantes figuras literarias de los años treinta en Argentina” (1).

² Utilizo el término de lo fantástico según la definición de Ana María Barrenechea, quien explica que “la literatura fantástica quedaría definida 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” (393). Consúltese también a Todorov para más información sobre la definición de la literatura fantástica.

La prosa de Silvina Ocampo es única, indefinida, inclasificable y desconcertante. Crea “textos irresistibles y anómalos” (Pezzoni 9). Constantemente intenta “reivindicar la multiplicidad de universos” y “entrecruza apariencias disímiles” a través de su “experimentalismo expresivo” (Vázquez 1). Además, Ocampo conversa sobre lo cotidiano sin abrumarnos con los detalles. Al contrario, nos cautiva a través de ellos; nos asombra con su impredecible visión de esos mismos elementos propios de la cotidianeidad. En su colección de historias *La furia y otros cuentos* (1959), considerada por muchos como uno de sus mejores libros, Ocampo sorprende al lector con su facilidad para narrar la muerte y la crueldad como hechos y conductas propiamente humanas y predecibles. Sorprende, principalmente al lector que desconoce su obra, la presencia de los niños dentro de estas historias, ya que no son víctimas de la muerte ni de actos de crueldad; son testigos, cómplices e incluso asesinos. Aunque este artículo no hablará sobre los cuentos donde los niños fungen el papel de asesinos, es importante notar que en cuentos como “La boda” o “Voz en el teléfono”, los niños matan a adultos no por accidente, sino deliberadamente³. Esto denota que para Ocampo, el mundo infantil no está exento de violencia ni de maldad. Al contrario, en los cuentos de Ocampo el mundo infantil exagera los malos deseos y pensamientos negativos de sus personajes.

Este artículo se limitará a analizar dos historias de *La furia y otros cuentos*: “El vestido de terciopelo” y “La casa de los relojes”. Primeramente, se discutirá el humor como elemento central de estos cuentos. Un humor que acompaña y está detrás de lo insólito y, sobre todo, siempre detrás de la muerte. En segundo lugar, se verá detenidamente la caracterización de los narradores de cada historia; ambos niños, observadores y partícipes en el evento fatal que lleva a

³ Todos los cuentos que se mencionan en este artículo fueron publicados en la colección *La furia y otros cuentos*, en 1959.

la muerte de adultos en su entorno⁴. Una muerte que no comprenden, y si lo hacen, son totalmente indiferentes a ella⁵. En tercera instancia, hablaré sobre la violencia presente en ambas historias. No solamente de la violencia implícita en la descripción de las muertes, también del lector violentado por la prosa de Ocampo.

El vestido de terciopelo narra la historia de una niña de ocho años que acompaña a su amiga Casilda, quien es una modista adulta, a entregar un vestido que mandó hacer la señora Cornelia Catalpina, una mujer rica de Buenos Aires. Sin embargo, la entrega del vestido resulta mucho más complicada de lo que planeaban. El vestido termina por asfixiar a la señora y al verla caer muerta en el suelo, Casilda no hace más que lamentarse por el trabajo que le costó hacer el vestido, mientras la niña dice la misma frase que ha repetido desde el comienzo de la historia- “¡Que risa!” (143-46).

En esta historia encontramos la frase “¡Que risa!” desde el comienzo de la narración, y nos acompaña hasta el final (143-46)⁶. La niña de ocho años es quien narra todo lo que está sucediendo, en tiempo presente. Nos comunica sus acciones y las de las personas a su alrededor, e incluso transcribe los diálogos entre los personajes adultos. Sin embargo, a excepción de tres breves comentarios sobre el olor de la casa, el nombre complicado de la señora Cornelia Catalpina y los gritos de los vendedores ambulantes, nunca nos enteramos de que es lo que piensa o siente la niña. Lo único que sabemos de ella con referencia a su percepción sobre los eventos que describe es que, aparentemente, todo le parece gracioso. No obstante, su constante

⁴ Según Enrique Pezzoni, los niños en los cuentos de Ocampo son muchas veces “voyeurs solapados, [que] se dejan mirar y atisban desde el centro mismo del escenario el espectáculo que ofrecen a los espectadores embaucados” (21).

⁵ Teresa Orecchia-Havas también nota dentro de los cuentos de Ocampo la constante caracterización de los personajes como “observadores incomprensivos o atónitos” en un universo donde se exalta el poder metafórico de las cosas y donde “blandos deseos resultan a menudo definitivos y mortíferos” (320).

⁶ En su libro, *A Theory of Parody* (1985), Linda Hutcheon resalta “[the] parodic use of literature to help in the ironic judgement of society”, elemento que se encuentra presente a través de esta frase repetitiva, la cual se burla y critica a la sociedad pequeño burguesa y su ideología consumista e individualista (45).

expresión “¡Que risa!” nunca surge a consecuencia de actos cómicos *per se*, sino de pequeños infortunios que poco a poco se van convirtiendo en tragedia: la aspirina y las monedas que caen al suelo, el cansancio y sudor de ella y su amiga Casilda, las quejas de la señora Catalpina frente a su dificultad al probarse el vestido, la sensación desagradable del lado áspero del terciopelo, la sensación de que el vestido la estrangula y, por último, la muerte de la señora Catalpina (143-46)⁷.

A simple vista, la niña actúa como si estuviera intoxicada- alcoholizada o drogada- ya que todo le causa risa, como si no tuviera consciencia de lo que está pasando en realidad. Luego, en una segunda lectura, resulta evidente que no sólo la niña, también los otros dos personajes (Casilda y la señora Cornelia Catalpina) actúan extraños, con diálogos y reacciones demasiado artificiales, sin mucha emoción ni frente a lo bueno ni frente a lo malo. En otras palabras, al analizar detenidamente el cuento, el lector comprende que Ocampo juega con él por medio de la hiperrealidad que utiliza⁸. Esta historia es una simulación de la realidad, una versión exagerada y cargada de simbolismos de una realidad exacerbada que se deforma y se burla de sí misma. Primero que nada tenemos la referencia a la aspirina- la medicina multiusos de los pobres. Luego el olor a naftalina, y el perfume que advierte la presencia de la dueña de la casa, pero que no es el perfume que la dueña está usando- “entró su perfume y después de unos instantes, ella con otro perfume” (143). Aquí se comienza a ver el juego, la burla y la crítica hacia una realidad donde reina la artificialidad: los olores prefabricados, la solución en una pastilla, lo postizo que suena un nombre como Cornelia Catalpina. Luego surge la hiperrealidad a través de los diálogos. Al

⁷ Víctor Antonio Bravo señala que “el horror, como el orgasmo, es insostenible más allá del instante de su aparición: mantenerlo supone entrar en la locura o en la aniquilación de quien lo padece o lo goza. Por ello, al lado del horror siempre es posible encontrar la risa, como el desencadenamiento del límite insostenible” (énfasis mío) (42).

⁸ Utilizo el concepto de hiperrealidad pensando en la definición de Jean Baudrillard, que establece que es “una condición donde la ‘realidad’ ha sido remplazada por el simulacro” y donde “la división entre lo ‘real’ y lo simulado se ha colapsado” (mi traducción) (Fischer).

pensar que Casilda es la madre de la niña, la señora Catalpina comenta- “¿por qué no le coloca una piedra sobre la cabeza para que no crezca?” (144). Es una idea ridícula, pero no tan impensable ni imposible en este contexto hiperrealista de la historia. ¿Cuántas madres no colocan piedras simbólicas en las cabezas de sus hijos para que estos no crezcan y sigan en casa, requiriendo de los cuidados maternos? Conforme continúa el texto se siguen observando comentarios aparentemente ridículos sobre la limpieza y la belleza, sin embargo, el lector comienza a entender el juego; Ocampo está narrando un simulacro de la realidad a través de una versión extrema y exagerada, simbólica y extravagante.

De igual forma, se detecta una sobrevalorización del tan nombrado vestido de terciopelo. La señora Catalpina compara al terciopelo con los nardos, los cuales le hacen daño aunque sean su flor preferida y declara que “sentir su suavidad [del terciopelo] en mi mano, me atrae aunque a veces me repugne” (145). Mientras hace esto se prueba el vestido y se observa en el espejo. Tan pronto como termina de hablar de las maravillas del terciopelo, comienza a tener dificultades para respirar. Casilda le comienza a echar aire, pero la señora le pide que deje de hacerlo “porque el aire le hacía mal. ¡Que risa!” (146). Luego, la señora Catalpina intenta quitarse el vestido, pero todos sus esfuerzos son inútiles, y confiesa- “es maravilloso el terciopelo, pero pesa [...] Es una cárcel. ¿Cómo salir? Deberían hacerse vestidos de telas inmateriales como el aire, la luz o el agua” (146). Al terminar de decir esto cae muerta y la niña acaricia el vestido por última vez, sobre el cuerpo ya sin vida de la mujer. Ni Casilda ni la niña le dan importancia al cuerpo inmóvil de la señora Catalpina ya que ambas continúan preocupadas únicamente por el vestido. De esta forma se evidencia la sobrevaloración que se le da al objeto material por sobre la vida

misma⁹. Es una demostración más de esta hiperrealidad burlona que ridiculiza la ‘realidad’ humana con todos sus dramas cotidiano-banales y existencialistas.

Por otro lado, *La casa de los relojes* es un cuento de carácter epistolar, narrado por un niño. Él está narrando la historia de sus vacaciones a quien se infiere es su maestra. A través de esta carta nos enteramos de la ‘desaparición’ de Estanislao Romagán, un relojero jorobado, y de todo lo que sucedió un día antes de que desapareciera durante una gran fiesta donde todos los invitados, incluso el niño, se emborrachan y deciden plancharle la ropa a Estanislao, ya que la trae arrugada. Conforme avanza el cuento entendemos que el colectivo, en su borrachera, decide plancharle la ropa a Estanislao sin que se la quite, para de una vez por todas plancharle también la joroba. Después de esta noche, el niño nunca lo vuelve a ver¹⁰.

El humor en este cuento llega en primera instancia por medio del lenguaje simple e infantil, que aparenta ser una transcripción fiel del lenguaje oral del narrador. Sin embargo, el humor no sólo está en la manera en que se cuenta la historia, sino también en los hechos que ocurren. Ocampo nos hace imaginar a un jorobado con pelo “que le llega casi hasta las cejas, como un gorro catalán” siendo tratado como “el rey de la fiesta”, rodeado por mujeres que conversan amablemente con él (60). Imaginamos también a Estanislao disculpándose por las arrugas en su traje, como si fuera éste su gran imperfecto físico, y no su joroba. De igual forma, resulta risible la descripción y acciones del japonés Nakoto, “los dientes muy afilados y los ojos muy largos”, y sobre todo la narración del niño que bebió demasiado alcohol y se siente extraño, pero no sabe que está borracho (63). Todo el cuento parece ser la antesala de un chiste. Va

⁹ Según la interpretación de Orecchia-Havas, Ocampo intenta establecer que “los signos sociales u objetos a los que se está demasiado apegado pueden también matar, por causa de proximidad excesiva” (326).

¹⁰ Para Orecchia-Havas, este es un cuento sobre la complejidad de las relaciones familiares y los extremos negativos a los que pueden llegar: “Los lazos familiares y amistosos... mutilan para borrar las diferencias... El reverso de su búsqueda de homogeneidad y de su denegación de los defectos es siempre la muerte” (326).

construyendo lentamente un humor leve, el cual el lector espera que acabe en una gran carcajada. No obstante, grande es la sorpresa del lector cuando encuentra tragedia en lugar de carcajadas en las últimas líneas. De pronto, la historia se convierte en un chiste mal contado, en un humor desagradable que molesta e inquieta al lector.

Este cuento comienza relatando anécdotas muy normales dentro de la vida de un niño, hasta que se empieza a hablar sobre la gran fiesta de bautismo que se hizo en su casa. Es en esta parte cuando conocemos al extraño personaje de Estanislao, quien vive en aislamiento en su casa, arreglando relojes, y aparece muy pocas veces en público. Esta vez, Estanislao decidió ir a la fiesta e incluso portaba un traje con el que se veía elegante. El elemento humorístico comienza en este punto, cuando Joaquina le pide permiso a Estanislao para tocarle la espalda, ya que se tiene la creencia de que es de 'buena suerte' tocarle la espalda a un jorobado. El humor continúa con la descripción carnavalesca de la fiesta, donde se aprecia 'un mundo al revés' en el cual el jorobado antisocial se convierte en un ser elegante y popular, el niño bebe como si fuera adulto, los personajes se fusionan en un solo colectivo a pesar de sus diferencias sociales, y un espacio tan cotidiano e insignificante como lo es una tintorería se convierte en una sala de operación quirúrgica y en la escena del crimen. Como señala María Celina Perriot, el concepto de carnavalización literaria de Mijaíl Bajtín proviene de su análisis del carnaval medieval y su antecedente, las saturnales romanas, que eran fiestas populares donde se observa "la 'segunda vida del pueblo', la vida festiva, aquella en la que temporalmente se penetra en el reino de la universalidad, de la libertad, de la igualdad y de la abundancia" (1). En *La casa de los relojes* presenciamos exactamente este tipo de fiesta donde la comida y la bebida abundan, y el niño y el jorobado son tratados igual que el resto de los adultos.

Asimismo, Bajtín asegura en su estudio, *La cultura popular en la Edad Media y en el Renacimiento* (1965), que:

La dualidad en la percepción del mundo y la vida humana ya existían en el estado anterior de la civilización primitiva. En el folklore de los pueblos primitivos se encuentra, paralelamente a los cultos serios [...] la existencia de cultos cómicos, que convertían a las divinidades en objetos de burla y blasfemia (“risa ritual”); paralelamente a los mitos serios, mitos cómicos e injuriosos; paralelamente a los héroes, sus sosias paródicos. (8)

Más tarde, a partir de la Roma antigua, el carnaval organizado, conservando los elementos de comicidad y visión alternativa del mundo, se comenzó a caracterizar porque en él “se propician y producen todo tipo de inversiones: los amos son esclavos, los siervos son libres [...] Por un espacio de tiempo acotado y definido se libera a los hombres y mujeres de las convenciones, las jerarquías, las pautas y normas sociales” (Perriot 1). En esta historia, ayudados por el alcohol, todos los habitantes del pueblo olvidan no sólo las reglas sociales sino también las reglas del sentido común. Es precisamente a través de este evento carnavalesco, con sus risas, el ‘mundo al revés’ y la falta de orden, que se llega a cometer un asesinato tan ridículo e impensable.

Lo más sorprendente de esta narrativa es que el niño cuenta la historia de la muerte de Estanislao sin estar consciente de su muerte, y mucho menos de que él formó parte del colectivo que lo condujo a su deceso. El niño piensa que volverá a ver a Estanislao y que su mamá tiene los ojos rojos de tanto llorar no por culpa o arrepentimiento, sino por la carpeta que mancharon los invitados. Debido a esto, el elemento de culpabilidad es importante en este cuento. ¿Quién es el culpable de la muerte de Estanislao? ¿Él mismo, por descuidarse y beber en exceso, o los

invitados de la fiesta? ¿Acaso los dueños de la tintorería son los verdaderos culpables, o el alcohol, o tal vez el éxtasis de la fiesta (del carnaval)? ¿Es acaso el niño culpable por la muerte de Estanislao aunque desconozca el hecho? Como en todo buen cuento de Ocampo, sólo queda la duda. Ocampo nunca es clara con lo que quiere decir a través de sus historias. Como lo señala María Bermúdez Martínez, los relatos de Ocampo nunca concluyen totalmente, siempre dejan interrogantes que resolver e impiden al lector formular conclusiones concretas, “de ahí, entonces, esos constantes finales abiertos y desconcertantes que inundan las páginas de sus volúmenes de cuentos” (8). Es precisamente esta ambigüedad lo que incrementa la estética y singularidad de su narrativa.

Otro elemento importante en ambas historias es la violencia. Ninguna de las dos muertes que ocurre es pacífica. La señora Catalpina muere asfixiada por un vestido que no consigue quitarse, mientras Estanislao Romagán muere literalmente planchado, tal vez asfixiado por los químicos como el amoníaco y otros ácidos, o tal vez por quemaduras o por haber sido aplastado por la maquinaria de la tintorería. Ambas son muertes trágicas e innecesarias, que se pudieron haber evitado fácilmente. Además, hay dos factores que incrementan la violencia de ambas muertes. El primer factor es el humor que rodea sus historias y el segundo, y más importante, es la indiferencia y/o incomprensión que los dos narradores demuestran frente a la muerte, especialmente tomando en cuenta que ambos niños han sido testigos y tienen cierta responsabilidad por estos decesos.

Ambos cuentos violentan al lector a través del uso de un “lenguaje transgredido, violentado, resucitado, [que] evoca su propia mudez” (Pezzoni 23). El lector se vuelve observador de la violencia de la muerte de los personajes y, además, es agredido por la violencia

del lenguaje que utilizan los narradores en ambos cuentos¹¹. Como lo señala Enrique Pezzoni, “son siempre los niños los más capaces de la subversión, los que ‘desatan la lengua’” (22). En *El vestido de terciopelo*, la constante repetición de la frase “¡Que risa!” molesta al lector (143-46). La repetición de esta expresión totalmente fuera de lugar, que expresa felicidad superflua y sin sentido, es una forma de asfixiar al lector a través de las palabras. El lenguaje mismo se convierte en vestido de terciopelo, en prisión, en material confortable por un lado, pero áspero por el otro. El lector es violentado a través de la incomodidad del lenguaje. Asimismo, *La casa de los relojes* obliga al lector a ser testigo del crimen y, me atrevo a decir que también a participar en él. Si al lector le causa gracia la propuesta de plancharle la joroba a Estanislao, si ríe al pensar en la idea, se ha convertido en cómplice, en miembro del colectivo asesino. De igual forma, el lector también se enfrenta a un lenguaje forzado que narra pero no entiende, que cuenta detalles pero omite razones. Recordemos que el narrador es un niño escribiendo una carta para su maestra. Este niño mezcla su vocabulario diario con diálogos de adulto, y su visión del mundo con la supuesta realidad de los hechos. Es un lenguaje que sólo puede contar una historia incompleta, que se mantiene indiferente frente a las señales obvias de muerte, tragedia y culpa.

Conjuntamente, es necesario recalcar un detalle que ambos personajes comparten. Los dos niños narradores actúan como si estuvieran intoxicados, y sabemos con seguridad que uno de ellos efectivamente está alcoholizado. Estas descripciones son tan extrañas tratándose de niños, que se les debe prestar especial atención. Para empezar, a los niños siempre se les adjudica una sensibilidad especial, un sexto sentido. Recordemos también la famosa frase- “los niños y los borrachos siempre dicen la verdad”-, lo que sugiere que ellos, ya sea por corta edad o por intoxicación, viven en un mundo donde el subconsciente domina y las restricciones sociales

¹¹ El prólogo de *La furia y otros cuentos* establece que “la rebelión a ultranza, la exaltación de la libertad absoluta no aparece directamente formulada en sus textos anárquicos, que reproducen para corroer, obedecen para violentar” (Pezzoni 13).

pierden importancia (Glazer 209). Si tomamos esto como cierto, es posible entonces que estos seres, al simultáneamente estar “borrachos” y ser niños, tengan una híper-consciencia que les permite captar la ‘realidad humana’, y todos sus dramas (incluyendo la muerte), desde una perspectiva más objetiva que los conduce a darse cuenta de la verdadera insignificancia de todos los actos humanos.

Otro elemento que ambos cuentos tienen en común es que se desarrollan en ambientes cotidianos. Sin embargo, las muertes que ocurren no tienen nada de ordinario. Un vestido que asfixia y un colectivo de invitados que decide planchar a un jorobado rompen el orden existente de la rutina diaria, pero no logran invertir el orden social; los ricos siguen siendo ricos y los pobres pobres, estén muertos o vivos. Es por esto y a través del humor y la indiferencia de los personajes frente a la vida misma, que comprendemos el juego de hiperrealidad e híper-consciencia que Ocampo nos propone. Su amigo, el ganador del Premio Nobel, Octavio Paz, escribió “la indiferencia del mexicano ante la muerte se nutre de su indiferencia ante la vida” (Paz 22). Tal vez Ocampo percibió lo mismo como característica no sólo del mexicano, sino de todo ser humano.

Tanto *El vestido de terciopelo* como *La casa de los relojes* muestran la muerte a través de una perspectiva poco común, la infantil. Por medio de esto, Ocampo logra una narrativa única e incomparable, aunque no necesariamente placentera para el lector. Aunque algunos críticos, como Abelardo Castillo, consideran los cuentos de Ocampo “defectuosos” y que “no asombran por lo mismo que no apasionan, ni horripilan, ni divierten”, insisto en que es cuestión de gustos y en que no es justo restarle mérito a su obra simplemente por que se atreve a ser diferente (2). Tampoco es justo compararla con Adolfo Bioy Casares o Julio Cortázar, aunque tengan características en común (lo fantástico, sobretodo), ya que como lo señala Carolina Maranguello,

Ocampo “postula el arte como creador de formas nuevas, como una matriz configuradora antes que mimética” (3). Aunque las influencias siempre están presentes (en este caso Franz Kafka y “los dramaturgos del ‘teatro del absurdo’”, por brindar algunos ejemplos), en la narrativa de Ocampo resulta mucho más difícil encontrar claros ejemplos de intertextualidad que en sus contemporáneos (Vázquez 2). Silvina Ocampo fue original no sólo en cuanto a las temáticas que escogió, sino también en la forma de narrar sus historias.

Por último, es preciso reiterar que los relatos de Ocampo se sitúan en el plano de lo simbólico y lo fantástico, y en la esfera de lo irreal o realidad alternativa. De acuerdo a Carolina Maranguello, los cuentos de Ocampo se caracterizan por una “poética antirrealista” donde se “[deforma] la visión de la realidad” (4). Sin embargo, para María Bermúdez Martínez, la prosa de Ocampo “no supone en ningún caso un alejamiento, evasión o huida de la realidad, sino una verdadera y distinta aproximación a ella” (7). David Lagmanovich sugiere que lo absurdo también está constantemente presente en los cuentos de Ocampo a través de “el resultado de la tensión entre el deseo humano de encontrar orden y sentido en el mundo, y la aparente inexistencia de tales condiciones en el contexto en que nos movemos” (5). Por estas temáticas de lo absurdo y lo antirreal, o lo ‘real alternativo’, sus cuentos resultan un poco ambiguos, y resulta difícil adjudicarles un significado definitivo. La narrativa de Silvina se presta a interpretaciones muy diversas que van desde lo metafísico hasta la política, desde una visión femenina hasta un simple gusto por lo macabro y la crueldad.

La prosa de Ocampo está desprovista de una “verdad totalizadora” (Pezzoni 9). No hace más que jugar con nosotros e introducirnos a un mundo que oscila entre el horror y la risa¹². Por

¹² Verónica Murillo Chinchilla, en su estudio sobre lo siniestro dentro de *La furia y otros cuentos*, asegura que “el lector del relato fantástico oscila entre el divertimento que procura la burla y la perturbación desconcertante que da paso al miedo. La mención hacia la burla no es gratuita, se trata de una risa desde la comodidad externa, no desprovista de cierto menosprecio y falsa piedad hacia el otro” (71).

medio de este mundo nos muestra lo absurdo de la realidad que aceptamos y asumimos a diario. La muerte, la risa, los bienes materiales, las fiestas, el decoro y la belleza física no son más que elementos inservibles a los cuales les hemos adjudicado un significado. Los dos niños de estas historias aún no entran al orden del mundo adulto y por eso logran percibir esta insignificancia que ellos demuestran como indiferencia o ignorancia. Las muertes absurdas, sin sentido, irreales e innecesarias de los personajes simbolizan lo absurdo e innecesario de toda empresa humana. La narrativa de Ocampo no habla de trivialidades como muchos piensan, en el fondo tiene un sentido existencialista que, agregado a la belleza estética de la prosa ocampiana, crea historias inigualables. Sorprende que hasta el momento Ocampo no ha recibido el gran reconocimiento que se merece, ni por parte del público ni mucho menos por parte de la crítica. La literatura latinoamericana no sólo consiste en el “Boom”, sino en una diversidad de temas, entre ellos aspectos violentos y oscuros que necesitan ser estudiados.

Obras citadas

- Arnés, Laura A. "Reseña sobre 'La ronda y el antifaz: Lecturas críticas sobre Silvina Ocampo'". *Revista Mora* 17.1 (2011): 1-3. *Scientific Electronic Library Online*. Red. 24 de octubre de 2012.
- Bajtín, Mijaíl. 1965. *La cultura popular en la Edad Media y en el Renacimiento: El contexto de François Rabelais*. Madrid: Alianza Universidad, 1987. Impreso.
- Barrenechea, Ana María. "Ensayo de una Tipología de la Literatura Fantástica (A propósito de la literatura hispanoamericana)". *Revista Iberoamericana* 38.80 (1972): 391-403. Red. 23 de noviembre de 2012.
- Bermúdez Martínez, María. "La narrativa de Silvina Ocampo: Entre la tradición y la vanguardia". *Anales de Literatura Española* 16.6 (2003): 5-21. Red. 27 de octubre de 2012.
- Bravo, Víctor Antonio. *La irrupción y el límite: Hacia una reflexión sobre la narrativa fantástica y la naturaleza de la ficción*. México: Universidad Nacional Autónoma de México, 1988. Impreso.
- Castillo, Abelardo. "La Furia y otros cuentos de Silvina Ocampo". *El Grillo de Papel* 4 (1960): 1-3. *La máquina del tiempo.com*. Red. 25 de octubre de 2012.
- Fischer, Edward F. "Jean Baudrillard and Hyperreality." *Culture and Human Nature*. Vanderbilt University, 2002. Red. 24 de octubre de 2012.
- Glazer, Mark. *A Dictionary of Mexican American Proverbs*. Westport: Greenwood Press, 1987. Impreso.
- Hutcheon, Linda. *A Theory of Parody: The Teachings of Twentieth-Century Art Forms*. New York: Methuen, 1985. Impreso.

- Lagmanovich, David. "Un relato de Silvina Ocampo". *Espéculo* 29 (2005): 1-7. Red. 28 de octubre de 2012.
- Maranguello, Carolina. "Espejos y vidrios deformantes: La poética antirrealista de Silvina Ocampo". *Actas del II Congreso Internacional "Cuestiones críticas"*. Centro de Estudios de Literatura Argentina, 2009. 1-10. Red. 25 de octubre de 2012.
- Murillo Chinchilla, Verónica. "Silvina Ocampo: Lo siniestro está en casa". *Revista de Lenguas Modernas* 15 (2011): 61-75. Red. 28 de noviembre de 2012.
- Ocampo, Silvina. *La furia y otros cuentos*. 1959. Introducción. Enrique Pezzoni. Madrid: Alianza Editorial, 1996. Impreso.
- Orecchia-Havas, Teresa. "Silvina Ocampo: Los lazos de la escritura". *Actas de los congresos de la Asociación Internacional de Hispanistas*. Instituto Cervantes, 1998. 320-28. Red. 19 de octubre de 2012.
- Paz, Octavio. *El laberinto de la soledad*. 1950. México: Fondo de Cultura Económica, 1963. Impreso.
- Perriot, María Celina. "Una mirada dual: Carnavalización en los diálogos de los muertos de Luciano de Samosata". *Actas de las II Jornadas Internacionales de Estudios Clásicos y Medievales*. Universidad Nacional del Comahue, 2004. 1-6. Red. 24 de octubre de 2012.
- Pezzoni, Enrique. "Silvina Ocampo: La nostalgia del orden". Introducción. *La furia y otros cuentos*. Por Silvina Ocampo. Madrid: Alianza Editorial, 1996. 9-23. Impreso.
- Todorov, Tzvetan. "Definición de lo fantástico". *Introducción a la Literatura Fantástica*. 1970. Traducido por Silvia Delpy. México: Premia, 1980. 18-30. Impreso.
- Vázquez, Ángeles M. "Silvina Ocampo". *Rinconete* 17 de abril de 2012: 1-2. *Centro Virtual Cervantes*. Red. 14 de octubre de 2012.