

PONTIFICIA UNIVERSIDAD CATÓLICA DEL PERÚ
FACULTAD DE LETRAS Y CIENCIAS HUMANAS



MENTES CREATIVAS Y CONSPIRADORAS: LAS ASESINAS DE
SILVINA OCAMPO

TRABAJO DE INVESTIGACIÓN PARA OBTENER EL GRADO ACADÉMICO
DE BACHILLER EN HUMANIDADES, CON MENCIÓN EN LINGÜÍSTICA Y
LITERATURA

AUTORA

Karla Paola Cabrera Acuña

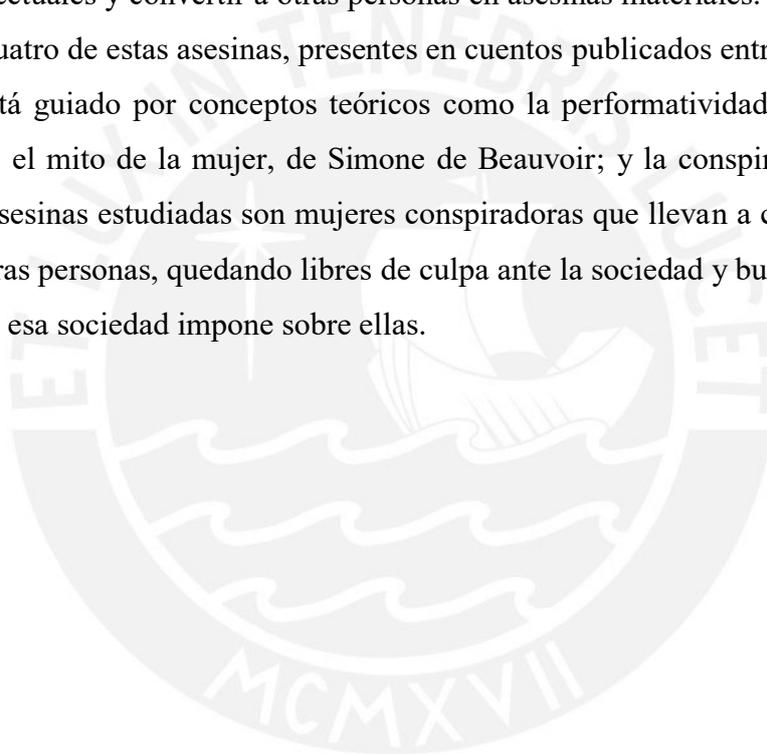
ASESORA:

Dra. María Cecilia Esparza Arana

Lima, setiembre, 2020

Resumen

El presente trabajo está enfocado en la representación de las asesinas en los cuentos de la escritora argentina Silvina Ocampo. Esta figura es recurrente a través de toda la obra cuentística de la autora; sin embargo, la crítica la ha pasado por alto. Las asesinas ocampianas son mujeres que actúan y, con sus crímenes, se enfrentan a los roles tradicionales para satisfacer sus deseos. Ellas representan un modelo femenino ambiguo caracterizado por una gran creatividad y una inusitada crueldad. Así, la autora construye personajes femeninos complejos, no tradicionales, opuestos a los estereotipos de mujer pasional, irracional y sin creatividad; tan activos que son capaces de convertirse en asesinas intelectuales y convertir a otras personas en asesinas materiales. En este trabajo se estudia a cuatro de estas asesinas, presentes en cuentos publicados entre 1937 y 1988. El análisis está guiado por conceptos teóricos como la performatividad de género, de Judith Butler; el mito de la mujer, de Simone de Beauvoir; y la conspiradora, de Jean Franco. Las asesinas estudiadas son mujeres conspiradoras que llevan a cabo sus planes a través de otras personas, quedando libres de culpa ante la sociedad y burlándose de los mandatos que esa sociedad impone sobre ellas.



ÍNDICE DE CONTENIDO

Introducción.....	2
“El retrato mal hecho”.....	5
“La boda”.....	13
“La furia”.....	20
“Jardín de infierno”.....	29
Conclusiones.....	35
Bibliografía.....	40



Mentes creativas y conspiradoras: las asesinas de Silvina Ocampo

Las mujeres están siempre presentes en los cuentos fantásticos, extraños e inquietantes de Silvina Ocampo. Esta fascinante autora nos ofrece una mirada particular de lo femenino, a partir de personajes que encuentran la manera de manifestar sus deseos y cuestionar los mandatos sociales. Para esto, se vale de muchas estrategias interesantes: el uso del motivo del doble, la perturbadora simpleza del lenguaje, la desnaturalización de los espacios cotidianos, entre otros. Así, las mujeres de estos relatos no son mujeres “comunes”, no encajan en los modelos propuestos en la literatura de la época. Estas mujeres se rebelan, tienen creatividad y actúan: rompen los esquemas que las quieren atar. Estas mujeres matan.

A través de los años, el papel de la mujer en la obra de Silvina Ocampo ha sido especialmente analizado y revisado, al ser reconocida como protagonista en su narrativa. Por un lado, críticas como Fiona Mackintosh, Andrea Ostrov, Belén Izaguirre Fernández y Carolina Suárez Hernán han destacado la maldad con la que actúan los personajes femeninos. Por otro lado, críticos como María de los Ángeles Mascioto y Hiram Aldarondo han indicado que la acción realizada por ella transgrede los estereotipos de género y clase social. No obstante, la crítica no ha centrado su atención en un grupo especial de mujeres ocampianas: aquellas que, rebelándose al mandato social de crear vida, decidieron liquidarla. Más de una decena de asesinas protagonizan los relatos de Ocampo, en cinco de sus siete libros de cuentos, publicados de 1937 a 1988. A pesar de la recurrencia de estos personajes a través de toda la cuentística ocampiana, estas mujeres parecen haber sido pasadas por alto en los estudios críticos. Ellas serán el objeto de esta investigación.

Analizaré la representación de cuatro asesinas ocampianas, protagonistas de relatos recogidos en *Viaje olvidado* (1937), *La furia* (1959) y *Cornelia frente al espejo* (1988). Argumentaré que son personajes que actúan y que, a través de sus crímenes, se rebelan a los mandatos sociales y de género que se les imponen. Además, sostengo que representan un modelo ambiguo de mujer, ajeno a los restrictivos y maniqueos estereotipos usados en la literatura para representar a la mujer, como “el ángel del hogar” o la *femme fatale*. El personaje ocampiano se caracteriza por su gran creatividad y su capacidad intelectual, rasgos que permiten a estas mujeres tramar, conspirar para cumplir sus deseos. Sin embargo, y esto es lo que le da potencia a su ambigüedad, también muestran un lado cruel, indiferente a la moral burguesa. Los delitos de estas

mujeres son una exhibición de poder, opuesta a los roles de género que buscan moldearla como un ser pasivo y sumiso. Con este modelo femenino, Ocampo desmitifica a la mujer y le otorga una complejidad que la aleja de estereotipos represivos e ideales imposibles.

Como indiqué, la asesina ocampiana actúa contra una supuesta “naturaleza” femenina, demostrando así que esta imposición no es natural. Entre los conceptos principales que guían este análisis y que usaré para fundamentar mis argumentos está “el mito de la mujer”, explicado por Simone de Beauvoir en *The Second Sex*: la mujer no es una esencia con la que se nace, sino una construcción social. Observaré cómo las asesinas ocampianas ponen en evidencia que los discursos, tratados como verdades “naturales”, que perfilan a la mujer como un ser pasivo, sumiso, maternal y sin capacidad creativa fueron contruidos para controlarla. En la misma línea, tendré presente el concepto de la performatividad del género, desarrollado por Judith Butler en *Gender Trouble*, que afirma que el género es un acto performativo, un ritual que se repite constantemente, hasta que se naturaliza en un cuerpo, y está abierto a la autocritica. Desde esta perspectiva, busco observar cómo las mujeres asesinas viven su feminidad: performando algunos roles de género y subvirtiendo otros, estableciendo su identidad en esa tensión.

Asimismo, mencioné que las asesinas de Silvina Ocampo son creativas y conspiradoras. Las que analizaré en esta investigación no solo traman asesinatos para poder cumplir con sus deseos, sino que planean los crímenes para que sean realizados por otra persona. Esta, casi como un títere, llevará a cabo un plan que desconoce y del cual no sabe que forma parte. Será la asesina material sin estar al tanto de la existencia de una asesina intelectual. Esto demuestra lo metódicas e inteligentes que son las asesinas ocampianas, capaces de dominar a otro y hacer que cumpla su voluntad.

Usaré el término *plotting women* como punto de partida. Me referiré a las mujeres que traman, siguiendo a Jean Franco en su libro del mismo título, traducido como *Las conspiradoras*. La autora estudia la representación de las mujeres mexicanas en su “lucha por la interpretación” (1994: 25). Para llevar a cabo esta lucha debieron rebelarse contra los discursos hegemónicos patriarcales que mediaban la interpretación de sí mismas y del mundo en general. Al notar que estos discursos eran contruidos y arbitrarios, estas mujeres “han recurrido a los subterfugios, a la digresión, al disfraz o a la muerte” (1994: 24). Las asesinas de Silvina Ocampo, por otro lado, también optan por los subterfugios y por la muerte, pero no la propia. Con diferentes mecanismos y

estrategias, las mujeres conspiradoras buscaron y lograron tomar el control de su entorno y establecer otras narrativas (o, mejor dicho, “narrativas otras”) para “burlarse de los discursos dominantes” (1994: 25).

Mantengo, el término en inglés para mantener el juego con “*plot*”, que significa “plan secreto”, pero también “historia” y “parcela de tierra con un objetivo particular”. Las *plotting women*, en la visión de Franco, luchan para poder interpretar (para sí mismas y para otros) su propia historia, crean un *plot* alternativo al patriarcal, liberándose de algunas limitaciones, restricciones y encasillamientos. Todo esto desde su propio *plot* asignado, como lo hace la asesina ocampiana, desde la casa, el espacio doméstico.

Asimismo, una *plotting woman* no solo es inteligente, sino también creativa. Entonces, son metódicas, racionales y estratégicas, pero también están conectadas a su subjetividad e imaginación, a su capacidad inventiva y a la astucia. Gilbert y Gubar comentan que la Reina malvada en la historia de Blanca Nieves es “una conspiradora, una *plot-maker*, una confabuladora, una bruja, una artista, una imitadora, una mujer de energía creativa casi infinita, ingeniosa, astuta y absorta en sí misma, como lo están tradicionalmente todos los artistas”¹ (2000: 38-9). Estas son también las características que presentan las asesinas ocampianas. En ese sentido, estas mujeres se rebelan al estereotipo de género de la época que define a la mujer como un ser sin capacidad racional o creativa. La única capacidad “creativa” que se asociaba a la mujer era la maternidad. Estas mujeres, sin embargo, usan su creatividad para inventar historias que acompañan e impulsan sus planes, no para crear vida. Es más, usan su creatividad para quitar la vida.

Analizaré a cuatro asesinas intelectuales de los cuentos² de Ocampo. Primero, a Eponina, de “El retrato mal hecho”, quien se libera de los roles de la maternidad a través de Ana, su criada. Segundo, a Roberta, de “La boda”, quien domina a Gabriela, su vecina de siete años, y la lleva a matar a Arminda con una araña escondida en el rodete que usará en su boda. En estos dos primeros cuentos estudiaré el tema de la doble, pues

¹ Traducción propia. La cita original: “is a plotter, a plot-maker, a schemer, a witch, an artist, an impersonator, a woman of almost infinite creative energy, witty, wily, and self-absorbed as all artists traditionally are.”

² Los tres primeros cuentos a analizar (“El retrato mal hecho”, “La boda” y “La furia”) pertenecen a *Cuentos completos I*, 1999, el primer volumen de la obra cuentística compilada de Silvina Ocampo. Todas las citas realizadas de esos cuentos corresponderán a esa edición, citada en la bibliografía. El último cuento (“Jardín de infierno”) pertenece a *Cuentos completos II*, 1999, y las citas del mismo corresponden a este volumen.

las asesinas intelectuales Eponina y Roberta planean el crimen que será cometido por sus dobles Ana y Gabriela, respectivamente. Ellas serán las asesinas materiales. Tercero, a Winifred, de “La furia”, quien comete un asesinato de niña y lo hace parecer un accidente, y, de adulta, planea otro para que lo lleve a cabo el hombre que la pretende. Por último, Bárbara, de “Jardín de infierno”, una especie de Barba-rosa, que lleva a su esposo a suicidarse, víctima de su curiosidad y celos. En estos dos últimos relatos veremos cómo las mujeres usan la presión que ejercen los roles sociales y de género sobre los hombres; presión que finalmente los empujará a cumplir los planes de estas *plotting women*.

“El retrato mal hecho”

El primer cuento a analizar es la historia de Eponina, una mujer de la clase alta que detesta a sus hijos, y vive limitada y reprimida por los mandatos sociales de su género y clase. Ana es su criada y hace más llevadera su vida con sus cantos y encargándose de los niños. Al final del relato, ella mata al hijo de Eponina, “vengándola” con este acto.

Para empezar, en este cuento resalta una dura crítica a la clase social alta, a la cual pertenece Eponina. En primer lugar, se pone en evidencia la superficialidad característica de esta clase social y el hartazgo que causa en la protagonista. Eponina percibe la vida como un suplicio largo y banal, en el cual no encuentra motivación alguna: “La vida era un *larguísimo cansancio de descansar demasiado*; la vida era muchas señoras que conversan *sin oírse* en las salas de las casas donde de tarde en tarde se espera una fiesta como *un alivio*.” (17, el subrayado es mío). Está cansada de descansar y de una vida monótona, formada por repeticiones sin sentido. Como indica Simone de Beauvoir, solo las actividades domésticas se consideran conciliables con la maternidad y estas confinan a las mujeres en la repetición y la inmanencia al reproducirse todos los días de la misma manera, sin producir nada nuevo (de Beauvoir 1953: 88). Como mujer de clase alta, no trabaja y no tiene realmente nada que hacer aparte, tal vez, de dirigir a sus criados en las tareas del hogar. Tampoco parece tener un pasatiempo o actividad que la satisfaga. Ni siquiera parece plantearse la posibilidad de conversar con alguna mujer de su misma condición, pues no se escuchan entre ellas. En ese sentido, está encerrada en sí misma, sin posibilidad de comunicarse, atrapada en una rutina diaria que consiste en no hacer nada y en la cíclica temporalidad de la

inmanencia, destino femenino contrario a la trascendencia masculina. Solo las fiestas parecen un alivio, una distracción de la monotonía.

Vale la pena notar, aunque no aparezca como una afición, que Eponina se muestra leyendo. Mientras los niños juegan en el jardín, “Eponina leía en *La Moda Elegante*³” (17). Esta no es una lectura atenta y activa, sino que parece ser una manera de evadirse e ignorar lo que sucede a su alrededor. La revista no le causa interés y la lee de manera mecánica. Ahora, esto puede deberse al tema de la revista: la moda (como un imperativo social). Es la repetición de un discurso superficial, impersonal y vacío, como lo demuestra el modo de lectura de Eponina: ““Las hojas se hacen con seda color de aceituna” *o bien*: “los enrejados son de color de rosa y azules”, *o bien*: “la flor grande es de color encarnado”, *o bien*: “las venas y los tallos color albaricoque”” (17, mi subrayado). Las disyunciones en el texto muestran que son elementos intercambiables, puede elegirse uno u otro y da lo mismo, pues no significan realmente nada. A pesar del desinterés ante el tema, el hecho de que Eponina *quiera* leer demuestra su interés por nutrir sus ideas (posibilidad que, de cierta manera, le ofrece el periódico con las secciones de crónicas, novelas, entre otros). Lee lo que tiene al alcance, y la manera en la que lo hace muestra su necesidad de hacer más que solo “descansar”, como mencionaba en el párrafo anterior. Como se mostrará al final, la mujer termina apropiándose de este discurso trivial para usarlo como una pantalla, mediadora entre la realidad cotidiana y aquello que atenta contra ella. Por otro lado, es necesario conocer los mandatos sociales para poder rebelarse a ellos y subvertirlos (o resemantizarlos, como hará Eponina).

En segundo lugar, los roles sociales son representados como prisiones que suprimen la espontaneidad. Tratando de encajar en su rol social y de género es que Eponina queda en “postura de retrato mal hecho” (17). Prestaré atención a esta frase porque es la que da título al cuento. Por un lado, el modelo para la mujer se da en forma de retrato, una reproducción ya hecha, impuesta como un estado final a copiar. Es decir, este no es un espejo, sino una obra terminada, en la cual la mujer no puede reflejarse para verse a sí misma. Es ante esto que Eponina lo percibe como un retrato *mal hecho*. Y establece su posición al señalar *al retrato* como el elemento errado, y no a sí misma.

³ *La Moda Elegante* fue el “periódico para familias” o “periódico de señoras y señoritas” europeo más difundido para las mujeres en el siglo XIX. Se publicó de 1860 hasta 1927. Se imprimía en Madrid, España, pero llegaba a varias capitales importantes, incluyendo Buenos Aires. Esta publicación también es mencionada por Ocampo en la novela breve “El vidente”, incluida en *Las repeticiones y otros relatos inéditos*, publicada por Lumen en 2006.

Decir “el retrato mal hecho” es como decir “eso que no soy”, un reflejo ajeno e impersonal. Ella, entonces, toma la *postura* del retrato, lo imita, como esa definición de su propio exterior; sin embargo, no lo reconoce como lo que ella *es*. De esta manera, su rol social se figura como una impostura forzada, antinatural, extraña, que busca mantenerla quieta, como mero arte de consumo, sin derecho a moverse ni posibilidad de hablar. Esta impostura se relaciona a la mencionada inmanencia a la que la mujer está forzada pues, como indica de Beauvoir, encerrada en casa, la individualidad de la mujer no es reconocida y no tiene los medios para autoafirmarse y establecer su propia existencia (1953: 504). No se espera que Eponina sea una espontánea individualidad, sino parte de una generalidad, la copia de un retrato.

Luego, otra figura compara los roles sociales con una prisión para Eponina: “encerrada en las aguas negras de su vestido de moiré” (16). El vestido es una prenda que sirve como referencia para aludir a la feminidad en varios cuentos ocampianos. La metáfora que se crea entre el rol de género y el agua se mantiene en el cuento, así que volveré a ella más adelante, al enfocarme en Ana. Por el momento, resaltaré dos cosas: por un lado, estos mandatos sociales permiten una representación social y, de alguna manera, “dan vida” (pues el agua es indispensable para vivir), pero, por otro lado, son una representación forzada, que impide cualquier forma de espontaneidad o comunicación, y son “aguas negras” que ahogan. Aún más, homogenizan, pues no se podrá notar ninguna diferencia entre los elementos inmersos en las aguas negras. Más adelante, la importancia de la moda para el género femenino se enfatiza con el periódico *La Moda Elegante*, ya mencionado.

El siguiente punto a observar es el rol social, específicamente relacionado al género femenino, que se representa ya no solo como una prisión, sino como un crimen: la maternidad. Eponina “había detestado a sus hijos uno por uno a medida que iban naciendo, como ladrones de su adolescencia que nadie lleva presos” (16). La maternidad no se presenta como una decisión tomada, sino como una imposición. Eponina no muestra actitudes maternas, de hecho, detesta a sus hijos y siente que le han robado su juventud. De Beauvoir afirma que la maternidad no debe ser una obligación, sino una decisión y un compromiso libremente elegido, ya que no tiene nada de natural (1953: 500). Claramente, Eponina no ha tomado este compromiso voluntariamente, por lo tanto, se posiciona como víctima de una injusticia que merece ser vengada. Aunque parece no haber escape a esta prisión, ella se resiste a colaborar y asumir el rol maternal asignado: “Raras veces los chicos se le habían sentado sobre las faldas, por culpa de la

desaparición de las rodillas y de los brazos que con frecuencia involuntaria dejaba caer.” (16). Como indica Judith Butler, existe una compulsiva construcción cultural del cuerpo femenino como cuerpo maternal (1999: 115). Los cuerpos femeninos son forzados a convertirse en cuerpos útiles: que crían hijos y cuidan el hogar (Forte citada en Mengolini 2018: 249). No obstante, “involuntariamente”, Eponina se hace un “cuerpo inútil” para cargar a los niños, es un cuerpo que se resiste a contener a los hijos, a la función maternal. Esta es una manera de recuperar su cuerpo, sometido a su “destino biológico”, en términos de de Beauvoir, ya que la inmanencia donde está inscrito consiste en actividades que permiten sostener la vida humana, pero que no son expresiones o afirmaciones de la propia existencia (Young 2005: 137).

En la misma línea, esta “corporeidad fantasmagórica” alude a la pérdida de individualidad antes mencionada. Al estar forzada a vivir como retrato mal hecho, Eponina parece convertirse en una reproducción de estereotipos, un objeto de decoración y consumo: “era lejana y misteriosa; una mitad del rostro se le había borrado, pero conservaba movimientos sobrios de estatua en miniatura.” (16). Pareciera que su cuerpo se va ausentando, borrando y perdiendo el movimiento, hasta quedar como una estatua. No obstante, esta falta de movimiento corporal lleva a una mente en constante movimiento. El cuerpo es el lugar en el que se ejerce directamente el control social, donde se reproducen los mandatos y se encarna la cultura, explica Jeani Forte (citada en Mengolini 2018: 249). Entonces, su cuerpo es controlado y reproducirá la postura de retrato mal hecho, pero su mente no. Al no tener un espejo sino un retrato que reconoce errado, ella puede pensarse a sí misma. Así, se crea una definición interna, sin una voz que la juzgue o la compare como la del espejo de la Reina malvada, en sus términos. Y esta le permite reconocer sus deseos.

Es así que Eponina, a pesar de verse aprisionada por los estereotipos, es una *plotting woman* tramposa. El narrador cuenta que “la impaciencia de Eponina se volvió paciente y comprimida, e idéntica a las rosas de papel que crecen debajo de los fanales” (17). La impaciencia y hartazgo que le causa la superficialidad a la que la somete su clase social la lleva a mostrarse como una estatua en el exterior, mientras su mente, comprimida, planea pacientemente la forma de liberarse y vengarse. De esta manera, ella sigue performando su papel social. Como dije antes, los roles sociales son prisiones, “aguas negras” que la ahogan, pero también son útiles. Como mujer de la clase alta, está bastante limitada y reprimida, pero también disfruta de muchos privilegios sociales y económicos de los que no quiere prescindir. Perder su posición social y dinero no

mejoraría su situación, aunque la libere de la superficialidad. De modo que Eponina necesita conservar su rol y mantener las apariencias, entonces, para llevar a cabo su plan, necesita de alguien que lo ejecute: una asesina material.

Ana, la sirvienta, cumplirá este rol. Ella es una suerte de salvadora para Eponina, pues la protege de su prisión y los roles que esta le impone. Los niños son como ladrones que “nadie lleva presos, a no ser los brazos que los hacen dormir. Los brazos de Ana, la sirvienta, eran como cunas para sus hijos traviesos” (16). Ella suplente el rol de la madre y se convierte en el “cuerpo útil” que Eponina debería ser. Entonces, ambas mujeres cumplen un rol maternal en teoría, aunque en la práctica parece ejercerlo solo Ana. La sirvienta será la “cuna de los niños” y tomará activamente el rol de madre suplente, mientras Eponina se limitará a ser la madre biológica, con un “cuerpo inútil” para la crianza.

En ese sentido, ambas mujeres funcionan como opuestas: mientras Eponina parece una estatua en su pasividad física, Ana se representa casi como una máquina incansable, que “mantenía una inmovilidad extática de rueditas dentro de su actividad” (17). Un cuerpo dormido frente a un cuerpo despierto. La comparación continúa en cuanto a sus mentes: “Ana tenía los ojos estirados y *dormidos*” (17, mi resaltado), Eponina, al contrario, tiene una mente activa en un cuerpo fantasmagórico, inútil y dormido. Ambas mujeres se complementan y funcionan como “la doble”. El trabajo de Ana, básicamente, es *ser* un “ángel del hogar”: cuidar a los niños, atender la casa, ser obediente y pasiva, y una mujer “sin historia”, como explicarían Gilbert y Gubar, pues ella, de una clase social diferente, trabaja para la familia, no pertenece a ella. En el cuento ni siquiera se menciona que Ana y Eponina conversen. Por otro lado, como he planteado, Eponina es una *plotting woman*, harta de los mandatos sociales que le impiden tener una historia propia y una vida de “acción significativa”, en términos de Gilbert y Gubar, o “trascendente”, en término de de Beauvoir.

Como indico, las mujeres no se muestran conversando en ningún momento del relato. La única vez que intercambian palabras es cuando Ana confiesa su crimen. Resulta, entonces, interesante la complicidad que alcanzan y demuestran. Eponina no solo se sirve de Ana como un brazo ejecutor; como se verá al final del cuento, existe cierta intimidad entre ambas. Aunque no se explicita la comunicación, esta es evidente desde la aparición de Ana en la narración. Primero, se indica que Eponina detesta a sus hijos, algo que probablemente no diría en voz alta, inmediatamente se muestra a Ana como “los brazos que los hacen dormir” (16). La manera en la que se comunican no se

menciona. Parece ser una suerte de conexión telepática: Ana ve agobiada a Eponina, percibe sus deseos y los cumple. De ser así, el cuento no recoge sus miradas, solo muestra que se entienden.

Tanto esta comunicación silenciosa como el movimiento extático de Ana, opuesto a la inmovilidad de Eponina, se configuran como elementos de lo *Unheimliche*, lo ominoso. Como indica Freud, la impresión de actividad autómatas, que crea “sospechas de unos procesos automáticos —mecánicos— que se ocultarían quizá tras la familiar figura de lo animado” (1976: 227), se percibe como ominosa, ya que pone en duda la humanidad esperada del personaje. Esta duda se asienta con el silencio de las mujeres. Representarlas comunicándose, haciendo uso del lenguaje, percibido como la principal capacidad humana, serviría al lector como afirmación de su humanidad; sin embargo, al dejarse libre la posibilidad de que se comuniquen de una manera sobrenatural, la sensación ominosa solo se acrecienta.

Ana, entonces, pasa a ser dominada por Eponina y a cumplir sus deseos. Es por eso que, mientras toda la familia buscaba a Ana para que sirva el almuerzo y nadie la encontraba, Eponina se dirige directamente a donde está Ana. Ella sabía dónde estaba. Al encontrarla, ve a Ana “con la cintura suelta de náufraga” (17). En efecto, reaparece la metáfora entre el género femenino y el agua. Ella no es de clase social alta, y no está aprisionada por un vestido de aguas negras, pero de todas maneras está sujeta a mandatos sociales y de género; al romper con los mandatos con su crimen, acaba naufragando. Aún más, por tratarse de un asesinato, se ha enfrentado al mandato femenino más importante, a la única capacidad generativa que le estaba permitida. Esto hace que el pecado sea doble, pues no solo es asesina, sino que es una *mujer asesina*. Eponina claramente sabía que esto sucedería, y es por eso que no podía cometer el crimen ella misma. No obstante, ella está en la capacidad de ayudar a Ana en su naufragio, al ser su señora y ser socialmente más poderosa. Después de cumplirse el crimen, Eponina toma acción, como si su cuerpo despertara, y es ella quien levanta a Ana. La sirvienta responde a la pregunta no hecha y dice: “Lo he matado” (17). Tal y como la pregunta no fue hecha, probablemente el pedido tampoco fue formulado. Ana parece encontrarse en tal estado de turbación porque ella no conoce el plan de Eponina, y ciertamente no lo ha llevado a cabo para sí misma. Esto muestra que la dominación que tiene Eponina sobre su criada es desconocida incluso para la misma. Ana, ciertamente, tiene una conexión especial con Eponina, como se muestra en todas las relaciones entre criadas y señoras en los cuentos de Ocampo. Inés Dunstan y Rebekah

Pite no postulan que Eponina y Ana sean dobles, mas explican que, como otros relatos argentinos describen a criadas capaces de matar por sus señoras, “es posible imaginar que Ana mató al niño para complacer a Eponina”⁴ (2018: 409).

Después de esto, la señora abraza a la criada. Es posible interpretar este gesto como un gesto de agradecimiento, como lo hacen Dunstan y Pite, pero también de ternura. La mujer contiene a su criada, amenazada y asustada, en un gesto que refleja su unión. Este íntimo vínculo, ciertamente, es anterior a la muerte del niño (Dunstan y Pite 2018: 409). A consecuencia del crimen, Eponina se ve liberada de su obligación maternal, pero, ante todo, se ve vengada de la injusticia cometida por aquel “ladrón de su adolescencia”. Como indica Claudia Mosovich, Ana “[h]ace lo que la señora no se permite, ni puede, pero desea hacer.” (2009: 74). La mujer ve sus deseos cumplidos y consigue mantenerse en su posición social, cuyos estereotipos parece usar como una suerte de escudo. Digo esto porque, ante su hijo muerto, se queda impassible y reproduce el texto de la revista de moda que estaba leyendo: “Niño de cuatro años vestido de raso de algodón color encarnado...” (17). Esta es una manera sumamente irónica de dar cuenta de la muerte de su hijo. La impassibilidad de su reacción y su falta de sorpresa o afectación pueden servir de confirmación: este crimen fue planeado por ella misma. Después de haberse burlado de los mandatos sociales, actúa como si los siguiese, se escuda en ellos. Eponina se muestra indiferente, sigue cumpliendo el papel de “estatua” ante la muerte de su hijo.

En efecto, el crimen cometido por estas mujeres es una ruptura de los roles establecidos y constituye una liberación para Eponina. Por esta razón es curioso que el narrador especifique que la fecha en la que sucede la historia es el “5 de abril de 1890” (17). Si bien esta podría ser una fecha elegida al azar, para añadir especificidad o verosimilitud a la narración, también podría ser una referencia histórica. El 5 de abril de 1818 se dio la Batalla de Maipú, en la cual se enfrentaron de manera conjunta el ejército chileno y el argentino contra el ejército realista. Esta fue una batalla clave para la Independencia de América y le dio la libertad a Chile y a las Provincias Argentinas⁵.

⁴ Traducción propia. Cita original: “it is possible to imagine that Ana murdered the child to please Eponina”.

⁵

Información del Departamento Educativo del Museo Histórico Nacional en su resumen «Batalla De Maipú (5 De Abril De 1818).» Consultado el 29 de junio de 2020.
<<http://www.patrimoniocultural.gob.cl/Recursos/Contenidos/Museo%20Hist%C3%B3rico%20Nacional/archivos/BATALLADEMAIPÚ.pdf>>.

Otra razón para remitirme a este episodio histórico es la siguiente: luego de la batalla se dio un icónico encuentro entre Bernardo O'Higgins y José de San Martín, en el que, embargados por la emoción, ambos hombres se abrazan. Este momento ha sido inmortalizado por Pedro Subercaseaux en su pintura "El abrazo de Maipú", de 1908. Se puede ver un paralelo con la escena del cuento: tal como la alianza entre los ejércitos mencionados, vemos una alianza entre Ana y Eponina, quienes juntas buscan rebelarse a los mandatos hegemónicos y opresivos, para lograr libertad e independencia. No obstante, el abrazo final entre las mujeres es muy diferente al gesto triunfal de los soldados después de una victoria militar definitiva. El gesto de las mujeres es callado y, en lugar de "cantar victoria", contiene el miedo.

El crimen, entonces, tiene una razón de ser justa, en los términos de Eponina, y un resultado positivo. Esto explica la presentación positiva del hijo muerto: "ahora estaba dormido sobre el pecho de uno de sus vestidos más viejos, en busca de su corazón" (17). Ella la percibe como una escena apacible, casi tierna. Sin embargo, también deja ver la complejidad de los sentimientos de Eponina. Su relación con la maternidad no es simple. Ella detestaba a sus hijos, pero el hijo muerto es "al que más había ambicionado subir sobre sus faldas" (17), como si hubiera querido ser una madre verdadera con él y se viese impedida de serlo. Percibo aquí sentimientos contradictorios: querer ser una madre cuidadora y al mismo tiempo, querer ser una mujer libre y vivir su propia vida. Querer liberarse de la maternidad y decidirse a hacerlo no se muestra como una decisión simple para la mujer.

La reacción de la familia de Eponina ante el crimen cometido ratifica la superficialidad de la clase alta. Al ver al niño muerto y a la sirvienta manchada de sangre, la familia no pide un doctor ni se preocupan por el niño: gritan exigiendo justicia, condenan el crimen cometido por la mujer. Ellos exigen otro tipo de justicia, muy diferente a la que aludía Eponina: exigen la vuelta del orden social y el castigo a la criminal. No muestran pena o dolor, sino odio y horror. El narrador, sin embargo, no parece condenar el crimen. Toma una actitud ambigua. Presenta a la familia, desde la puerta, gritando, "clamando por la policía", desmayándose y "arrebataados de odio y de horror" (17). Esta reacción parece una actuación, ya que realmente nadie hace nada para ayudar al niño o buscar ayuda. ¿Qué tipo de justicia piden entonces? Además, parece un espectáculo si se compara con la impasibilidad de Eponina. Todo esto lleva a los lectores a empatizar con las mujeres, envueltas en un abrazo que parece más sincero y auténtico que las reacciones de la familia; abrazo que representa una alianza en medio

de una disputa por la emancipación femenina que no está terminada y que, por lo tanto, representa también fortaleza en la amenazante “vuelta al orden”.

En conclusión, tanto Eponina como Ana son personajes ambiguos: no son madres abnegadas pero tampoco son monstruos. A la madre biológica parece habersele impuesto esa maternidad que rechazaba y percibía como una injusta prisión. A la madre sustituta se le presenta la maternidad como un oficio. Ambas mujeres parecen ser crueles: Ana lleva a cabo el asesinato del niño que cuidaba y Eponina se muestra impasible ante el cadáver de su hijo. No obstante, las dos muestran ternura también: por un lado, Ana es la cuna de los niños, los alimenta, los cuida y distrae a Eponina “con sus cantos por la mañana” (17); por otro lado, Eponina contiene a Ana en un abrazo en su momento más vulnerable, cuando siente más miedo y turbación. Estas mujeres no pueden ser categorizadas como ángeles del hogar, pero tampoco pueden ser simplemente etiquetadas como monstruos despiadados.

“La boda”

Este es una historia sobre tres mujeres: Gabriela, Roberta y Arminda. Gabriela es una niña de siete años que admira a Roberta, su vecina. Ambas, como amigas, pasan mucho tiempo juntas y tienen una conexión peculiar. Arminda es prima de Roberta y se va a casar. Quiere llevar en su boda un rodete. En la que parece una inocente travesura permitida por Roberta, Gabriela oculta una araña en el rodete de la novia. Arminda cae muerta en su camino al altar. La boda pasa a ser un funeral, con la flamante novia en una urna como Blancanieves, y Roberta no vuelve a hablarle a Gabriela. Como muchos cuentos de Silvina Ocampo, este es narrado en primera persona por una niña, Gabriela. Ella va a enfocar los sucesos desde su mirada infantil. Sabiendo esto, el lector adulto puede entender lo que sucede de manera distinta a cómo lo presenta la narradora pues, como indica Carolina Suárez Hernán, se pueden generar dudas “sobre el grado de comprensión de los hechos por parte del narrador así como sobre su credibilidad” (2014: 373).

La relación entre Gabriela y Roberta es lo primero que se representa en el cuento: “Que una muchacha de la edad de Roberta se fijara en mí, saliera a pasear conmigo, me hiciera confidencias, era una dicha que ninguna de mis amigas tenía” (160). De esta manera, la narradora hace evidente su admiración por Roberta y la percepción de su aparente amistad como un privilegio. Digo “aparente” amistad porque

la siguiente oración muestra la verticalidad entre ellas, opuesta a la reciprocidad y paridad esperada en una amistad: “Me dominaba y yo la quería no porque me comprara bombones o bolitas de vidrio o lápices de colores, sino porque me hablaba a veces como si yo fuera grande y a veces como si ella y yo fuéramos chicas de siete años” (160). Con esta declaración, por un lado, Gabriela expone explícitamente la dominación a la que está sometida en su relación con Roberta y, por otro lado, muestra cómo ella se percibe en una relación que parece horizontal. Sin embargo, esta horizontalidad es creada por Roberta: o porque ella le habla a Gabriela como si fuera grande, o porque ella se comporta como si fuera chica. Es decir, es Roberta la que modula la relación, la que crea la supuesta igualdad. Continuando el relato, Gabriela deja ver la profundidad de esta dominación: “Es misterioso el dominio que Roberta ejercía sobre mí: ella decía que yo adivinaba sus pensamientos, sus deseos” (160). Hay una comunicación casi telepática, unidireccional: de Roberta hacia Gabriela. La niña no explica cómo se da esta íntima complicidad o por qué, solo sabe que sucede y que es “misterioso”. Estamos ante otro caso de comunicación *unheimlich*, como sucede con Ana y Eponina. Se revela el nivel macabro de esta dominación y devoción de Gabriela hacia Roberta con la frase: “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 de aplaste”, lo hubiera hecho en el acto” (160). Gabriela está dispuesta a someterse a grandes dolores físicos e incluso a morir por complacer a Roberta.

Como vengo apuntando, la relación entre ambas mujeres no es una simple amistad, es una relación desigual de dominación. Propongo que, tal y como “En el retrato mal hecho”, estamos ante una relación de dobles. Gabriela es la doble de Roberta, y será la asesina material ejecutora para esta asesina intelectual. Esta relación se trasluce cuando Gabriela comenta: “El compromiso de Arminda López me distrajo más que la peluquería y que los paseos. Tuve malas notas, las peores de mi vida en aquellos días” (161). Con esta frase, se deja claro que Gabriela no solo “adivina” los pensamientos y deseos de Roberta, sino que puede *sentir* lo que ella siente. En realidad, Roberta está afectada por el compromiso de Arminda, no Gabriela; sin embargo, al ser su doble, la niña se distrae y obtiene las peores notas de su vida.

Como mencioné al inicio, Arminda es prima de Roberta y vecina de Gabriela. Las primas parecen tener edades cercanas. Lo que es seguro es la rivalidad entre ellas: “a veces se hablaban con acritud: todo surgía por las conversaciones de vestidos o de ropa interior o de peinados o de novios que tenían” (160). La tensión entre ellas surge

cuando los estereotipos de género son objeto de su conversación. Las mujeres entran en una especie de competencia basada en quién logra performar mejor el rol de género asignado, a través de los vestidos, los peinados y los novios. Como indican Gilbert y Gubar, "women almost inevitably turn against women because the voice of the looking glass sets them against each other" (2000: 38). Y esta disputa adquiere más el sentido de competencia cuando de matrimonio se trata, pues genera "hostility between young women who feel they have no alternative but to compete on the marriage market" (Gilbert y Gubar 2000: 126, mi subrayado). Así, las primas se perfilan como víctimas del género, como explica Zapata (2004: 3), pues ambas se encuentran convencidas por un *deber ser* femenino que tratan de cumplir y que las lleva a enfrentarse. Cuando Arminda anuncia su compromiso, definitivamente toma la delantera y despierta la envidia de Roberta.

Las expectativas de género dirigen completamente el curso de la vida de 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" (161), comenta Gabriela. Este es un mandato social drástico y anticuado dirigido a la mujer, pero válido para Roberta. El mismo es mencionado también por Simone de Beauvoir: "The first twenty years of woman's life are extraordinarily rich, as we have seen; she discovers the world and her destiny. At twenty or thereabouts mistress of a home, bound permanently to a man, a child in her arms, she stands with her life virtually finished forever"(1953: 462). Casarse a los veinte años es el destino de la mujer. Entonces, será la envidia el motivo del crimen. Que alguien tan cercana como una prima y vecina esté comprometida, a punto de cumplir con la expectativa que tiene la sociedad para alguien de su edad, remarca la situación desafortunada de Roberta. En otras palabras, Arminda está "dejando atrás" a Roberta, quien deberá "enamorarse o tirarse al río". Su crimen será la manera de vengarse. Es aquí cuando su apellido cobra importancia: Roberta Carma, homófono de *karma*. Esta palabra del sánscrito refiere a una acción originada como consecuencia a una causa anterior. La ley kármica es un ajuste de efectos, una búsqueda de la armonía universal.⁶ Entonces, el crimen de Roberta podría ser un ajuste de cuentas legítimo para volver a equilibrar la situación.

Cuando Roberta presenta el mandato de enamorarse o lanzarse al río, Gabriela, ajena a los imperativos sociales pregunta: "¿Qué río?" (161). Como Roberta indica, la

⁶ Información obtenida de Hault, Powis, compilador. *A Dictionary of some Theosophical Terms*. The Theosophical Publishing Society, 1910, p. 66.

niña es muy pequeña y no entiende a qué se refiere. Gabriela tiene solo siete años, así que está en proceso de aprender los roles de género. Roberta es la encargada de presentárselos: la lleva a la peluquería una vez al mes mientras se tiñe el pelo, la lleva a tomar chocolate mientras ella conversa con chicos. Así, la niña se ve “inmersa en un mundo femenino estereotipado” (Zapata 2005: 255). También es testigo de lo que suponen los roles de género al presenciar todos los preparativos de la boda: las pruebas de vestido, la confección del peinado y todos los pasos casi rituales que componen la ceremonia. Gabriela percibe los roles de género como una lucha. Primero, al presenciar la disputa de egos y la envidia entre las primas. Luego, cuando ve el secador de la peluquería como el “yelmo de un guerrero” (161) y le grita a Roberta mientras se seca el cabello antes de la boda: “Pareces un guerrero” (162). Así, si los roles de género son una lucha, y las mujeres inmersas en ellos son “guerreros”. Es importante notar que no hay un rechazo de su parte hacia los roles presentados. Como sugiere Zapata, “su conducta se amolda precozmente a los imperativos de su género” (2005: 255). Por ejemplo, en la peluquería comenta: “Me agradaba aquella peluca, más que nada en el mundo, más que los paseos a Ongamira o al Pan de Azúcar, más que los alfajores de arrope...” (161). La niña comienza a interesarse por elementos que son parte de la performance de género. No obstante, su visión inocente y ajena permite a los lectores observar con extrañeza los ritos femeninos.

El género como performance es especialmente evidente en las preparaciones para la boda. Arminda anuncia: “Cuando me case, me mandaré hacer un hermoso rodete . . . mi peinado llamará la atención” (161). Nuevamente, se revela la competitividad inherente a los estereotipos de género y la necesidad de sobresalir, pues una performance necesita un público que la aplauda y reconozca. Sucede lo mismo con el vestido. El traje de novia se describe como “suntuoso”, confeccionado con piezas de los trajes de la abuela materna y la abuela paterna (161). María de los Ángeles Mascioto ve este ensamblaje como un exceso Kitsch irónico, una de las claves de humor del cuento (2016: 3). Arminda se prueba el vestido cinco veces, y cinco veces cruza el patio, del brazo de su padre, desfilando, observando “el efecto que hacían los pliegues de la falda con el movimiento de su paso” (161). Toda la prueba parece un minucioso ritual, que se ensaya y se practica; la preparación para una puesta en escena: la ostentosa ceremonia de boda, otro imperativo social (Mascioto 2016: 3).

Roberta se muestra como una *plotting woman* cuando el arma asesina aparece en el relato: la araña. “Una enorme araña se detuvo en la enredadera del patio: me pareció

que nos miraba. Tomé el palo de una escoba para matarla, pero me detuve no sé por qué” (161). El primer impulso de Gabriela hacia la araña, animal por el cual no parece sentir ninguna simpatía, es matarla; sin embargo, algo la detiene. Es Roberta, su doble, porque sus deseos no son que mate a la araña. Comunica esto sin necesidad de decirle una palabra a la niña, y esta obedece sin entender qué sucede, y sin quejarse. Entonces, Roberta exclama:

–Es *la esperanza*. Una señora francesa me contó una vez que la araña por la noche es esperanza.

–Entonces, si es esperanza, vamos a guardarla en una cajita –le dije. Como una sonámbula porque estaba cansada y es muy buena, Roberta fue a su cuarto para buscar una cajita.

–Ten cuidado. Son ponzoñosas –me dijo.

–¿Y si me pica?

–*Las arañas son como las personas: pican para defenderse*. Si no les haces daño, no te harán a ti.

Puse la cajita abierta frente a la araña, que de un salto se metió adentro. Después cerré la tapa, que perforé con un alfiler.

–¿*Qué vas a hacer* con ella? –interrogó Roberta.

–Guardarla.

–*No la pierdas* –me respondió Roberta. (161-2, mis subrayados).

En esta escena se revelan varias cosas. En primer lugar, se confirma el motivo del crimen: defensa propia. Roberta se siente dañada por Arminda y, como un acto kármico, devolverá el daño para defenderse. En ese sentido, la araña es su esperanza de venganza. Remi Le Marc'hadour explica que se da un juego de palabras: el sentido positivo original de “esperanza”, indicado por la señora francesa, es sustituido por las esperanzas secretas de Roberta: la muerte de la Arminda (1997: 247). En segundo lugar, la araña es guardada como un arma secreta que coopera con el plan: salta a la caja, como un acto voluntario. Por último, es importante notar que, si bien toda la cita está en pasado (como todo el cuento), pues narra un hecho anterior, Gabriela indica, en presente, que Roberta “es muy buena”. Esto significa que, a pesar de todo lo ocurrido, la niña aún considera que Roberta es buena.

En línea con esta idea, desde la cita anterior notamos cómo Roberta responsabiliza a Gabriela del crimen. Primero le pregunta “¿Qué vas a hacer con ella?”, como si fuera iniciativa de la niña usar a la araña de alguna forma, incitándole un plan para el insecto. Luego le indica “No la pierdas” y Gabriela la guarda en su bolsillo. La araña pasa a ser una responsabilidad para la niña y algo que deberá cuidar. La niña asume esa responsabilidad, pues desde ese minuto carga la caja en su bolsillo. Asimismo, ella se presenta como la creadora del plan: “se me ocurrió jugar con el rodete

de Arminda” (162). Aunque la presenta como idea suya, pide la autorización a Roberta: le pregunta si debe poner la araña en el rodete. Ella piensa que no ha sido escuchada, pues Roberta tiene la cabeza en la secadora de cabello (que, según Fiona Mackintosh, la prepara simbólicamente para el combate, pues la hace lucir como un guerrero, como mencioné (2003: 117)) y está leyendo su libro de misa: “No me respondió, pero inclinó la cabeza como si asintiera” (162). Con este incentivo, la niña lleva a cabo el plan:

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. Sin duda lo hice con habilidad, pues el peluquero no advirtió ninguna anomalía en aquella obra de arte, como él mismo denominaba el rodete de la novia. (162).

Como demuestran esta cita y la anterior, Gabriela se presenta como responsable, como si las decisiones e ideas fueran suyas y Roberta no estuviera al tanto. Por eso ella aún “es muy buena”, no tiene la culpa de nada. Por supuesto, Gabriela no imagina un crimen, sino una travesura. Ella estaba jugando con el rodete. La conspiradora es realmente Roberta. Esa inclinación de cabeza es una indicación consciente pues, como indica Gabriela, la estaba mirando, aunque esta pensara que no la estaba escuchando. Como indica Mackintosh, “surely Roberta has heard, and is making as if she had not, in order to avoid taking responsibility for the action” (2003: 117). Roberta vio a Gabriela ejecutar su plan y, aparte de la mencionada inclinación de cabeza, no hace amago alguno de detener a la niña. Esta hipótesis queda confirmada cuando, después de que Gabriela termina con el rodete, Roberta le dice: “Todo esto será un secreto entre nosotras” (162), mientras le tuerce el brazo tan fuerte que la hace gritar. Con violencia, reclama el silencio de la niña. Como indiqué, Gabriela se siente como la única responsable, así que no entiende a qué secreto se refiere, pero le responde “como había oído hacerlo a las personas mayores”: “Seré una tumba” (162). Estas palabras no tienen un significado real para ella, pero las repite para reproducir una convención que ha observado en los adultos, y considera apropiada para el momento y para mostrarse ante Roberta como de su edad. Además, esta frase es simbólicamente profética de la muerte de Arminda (Mackintosh 2003: 117).

Ahora, volveré a lo que hacía Roberta en la peluquería. Mientras se secaba el cabello, estaba leyendo “su libro de misa”. Como indica de Beauvoir, la religión es uno de los discursos intermediarios mediante los cuales los mitos, como la construcción del género, son firmemente encadenados a las realidades materiales (1953: 267). Entonces, esta no es solo una manera de pretender no estar al tanto de las acciones de Gabriela,

sino que es una clara forma de ocultarse detrás de la religión y todos los valores morales asociados a la misma. Asimismo, escudarse en esta la ayuda a inscribirse en estereotipos femeninos que caracterizan a la mujer como bondadosa, piadosa e inocente. Con esto, se mantiene a salvo de ser señalada como autora del crimen a cometerse. Por otro lado, es importante notar el paralelo que forma con Eponina, de “El retrato mal hecho”. Tal y como Eponina leía revistas de moda, sin prestarles atención, Roberta lee su libro de misa, pero mira a Gabriela “tan distraída que veía solo el vacío” (162). La afición por leer, aunque lo que tenga disponible sean revistas banales, se desarrolla más en Eponina, pero también está presente en Roberta. Con esto, las mujeres aprenden sobre los discursos hegemónicos en los que están inmersas –la moda, la religión– para dominarlos de mejor manera y poder subvertirlos, a la vez que los usan como escudo.

La narración pasa a la boda. Gabriela describe con detalle los vestidos que ella y Roberta llevan. Luego, describe a la novia, muy bonita y de blanco. “De pálida que estaba parecía un ángel. Luego cayó al suelo inanimada. De lejos parecía una cortina que se hubiera soltado” (162). Con estas simples palabras se describe la muerte de Arminda, comparada con la caída accidental de un objeto. Como indica Silvia Molloy, en esta declaración coinciden “[l]o trivial, lo ridículo y lo literal” (1978: 248), el crimen es descrito como una banalidad. Las personas presentes tratan de reanimar a la mujer, pero, al ver que no responde, “[n]o quisieron desvestirla ni quitarle el rodete para ponerla muerta en el ataúd” (162). Tal y como una etérea mujer del siglo XIX, Arminda está hermosa pálida como la muerte, cumple con el papel del ángel pasivo. Los asistentes a la boda prefieren mantener esa imagen bella a intentar descubrir qué está mal con Arminda y salvarla. No quieren destruir la hermosa imagen pues, en su pasividad, se vuelve el eternamente bello *objet d’art* inanimado que la estética patriarcal espera de la mujer (Gilbert y Gubar 2000: 40), como se esperaba de Eponina en “El retrato mal hecho”. Arminda queda como Blancanieves en su urna de cristal.

En el velorio de Arminda, le preguntan a Gabriela: “¿Con qué la mataste, mocosa?” (162). Esto probablemente es una broma; sin embargo, la niña se toma la pregunta en serio porque se siente responsable. Tímida, turbada y avergonzada; se acusa a sí misma de haber causado la muerte (162). “Con una araña” (162), responde a la pregunta, mas no la toman en serio. Si según la sociedad una mujer no es capaz de matar, menos lo es una niña. Aún más, las arañas no son armas letales. Gabriela se siente mal porque nadie le cree y Roberta se aleja de ella: “me tomó antipatía, creo que le inspiré repulsión y jamás volvió a salir conmigo” (162). Si bien la niña no es

castigada por el crimen, es atormentada por la culpa y pierde a alguien que admira. Roberta se aleja de Gabriela, dejándola cargar con la culpa del crimen tramado por ella misma y oculto a la niña. Esta separación ocurre porque, finalmente, Arminda queda convertida en un estereotipo femenino perfecto, que Roberta no puede superar. La cólera generada por este hecho puede ser la razón por la cual se aleja de la niña. Por su lado, Rosalba Campra considera que Roberta se aleja de Gabriela porque, después de su acto de “dominio e instrumentalización” ya no la necesita, entonces reestablece la distancia establecida por la diferencia de edad entre las mujeres (1997: 196). Como indica Molloy, “[d]espués de la crisis el mundo de los adultos se recompone y excluye una vez más al niño” (1978: 243). Por otra parte, Gabriela no cumplió con el pacto hecho, imitando una frase adulta (y cliché) incomprendida: dijo que sería “una tumba”; sin embargo, cuando le preguntan con qué mató a Arminda, contesta sin demora: “Con una araña” (162).

En conclusión, en este cuento estamos nuevamente ante el motivo de la doble: Roberta, como asesina intelectual, y Gabriela, como asesina material. Roberta es la parte dominante y la *plotting woman*. Gabriela es muy consciente del dominio de Roberta, pero no de su papel como conspiradora. Entonces, cumple con el plan trazado para ella y carga con la culpa del crimen. Como explica Mónica Zapata, lo que Roberta no puede hacer, “la niña lo efectúa a través del juego. Cuenta para ello, y esto es fundamental, con el asentimiento de la amiga mayor” (1997: 350). Y no es castigada de ninguna manera pues, al ser una niña, no es considerada como capaz de ser una asesina (mientras Roberta sí podría haber sido castigada). Sin embargo, los tres personajes femeninos son víctimas de los mandatos de género que las unen en alianzas terribles y las enfrentan en rivalidades criminales.

“La furia”

Este es un relato complejo que tiene dos niveles narrativos. El narrador principal es un hombre innominado que escribe a su amigo Octavio cómo conoció a Winifred y qué sucedió en su vida desde entonces. El segundo nivel, inscrito en la narración principal, tiene a Winifred como narradora de su propia historia, de su niñez y adolescencia. Esta historia está centrada en su amistad con Lavinia y su trágica muerte. Cada vez que Winifred y el narrador se encuentran, la mujer va acompañada de Cintito, el niño al que cuida. En una de esas salidas, ambos adultos (acompañados del niño)

deciden ir a un hotel. Winifred desaparece y el narrador se queda atrapado en el hotel sin saber qué hacer con el niño. Este terminará siendo asesinado por el narrador para evitar que haga ruido y cause un escándalo.

Desde el inicio del cuento se sabe que está dirigido a Octavio, amigo del narrador. Luego, se establece que el narrador es un hombre atrapado (“¿Cómo podré salir de esta casa sin ser visto?” (140)). Entonces, es una narración de hombre a hombre, que hace constante alusión a su receptor. Octavio parece ser una suerte de modelo o mentor para el narrador, que comenta: “Octavio, me enseñaste métrica” (141) o “Recordé tus consejos, Octavio, no hay que ser tímido para conquistar a una mujer” (141). Las enseñanzas aludidas guiarían al narrador en los saberes letrados y en las dinámicas de cortejo. Con esto se van delineando estereotipos masculinos que el narrador quiere mostrar que cumple. Este *deber ser* masculino incluye ser culto o letrado, y ser osado y activo, pues debe “conquistar” mujeres. Aparte de estar construida desde esta óptica, la narración es disruptiva; distintos tiempos verbales entran en juego, pero se inicia y se termina en tiempo presente, en el momento de la producción de la narración. La distancia temporal existente en las secciones de la narración referentes a Winifred es la que permite la inserción de comentarios del narrador.

Así pues, el narrador se muestra preocupado por los mandatos de género y las convenciones sociales. Por un lado, se presenta a sí mismo como un hombre racional y letrado, y un conquistador. Primero, trata de mantener la compostura y escribe todo lo que le ha sucedido en una libreta de notas que lleva en el bolsillo. De esta manera, trata de ordenar los sucesos vividos con un sentido. Luego, menciona que mientras Winifred pasea con el niño, él lleva “un libro de matemáticas o de lógica, debajo del brazo” (141). Aquí hace referencia a dos ciencias exactas y objetivas. Por último, está interesado sexualmente en Winifred, así que la trata de “conquistar”, coquetea con ella y trata de acercársele físicamente. El narrador está mucho más concentrado en sus intentos de conquista que en escuchar la historia de Winifred. A pesar de que no parecen conocerse mucho y de que ninguno muestra sentimientos por el otro, él dice estar enamorado. “Me enamoré de ella cuando pronunció un alejandrino” (141), indica. Nuevamente se muestra como un hombre culto; sin embargo, su declaración y apariencia de letrado pierden efecto al notar que el alejandrino al que refiere es la frase: “Me acuerdo de mis plumas de ángel, cuando era chica” (141). Winifred no pretende decir un verso alejandrino; simplemente profiere una frase que tiene catorce sílabas

mientras cuenta su historia. No obstante, es así como el narrador justifica su fascinación por la mujer.

Por otro lado, revela lo mucho que le importan las convenciones sociales cuando busca soluciones a su situación que le permitan mantener las apariencias y no hacer un escándalo. Entre las soluciones que contempla están el suicidio y asesinar al niño cortándole las venas, pero en la bañera, para no ensuciar el piso. Luego, lo escondería debajo de la cama. Considera ambas salidas como válidas y, además, comenta que esta última le da tranquilidad. Dicho de otra manera, este hombre prefiere mantener las convenciones sociales, aunque eso le cueste su vida o la del niño. Hay que tener en cuenta esto al observar, más adelante en el relato que el narrador acusa a Winifred de ser cruel. Luego, él reflexiona y comenta: “Ahora comprendo que sólo quería redimirse para Lavinia, cometiendo mayores crueldades con las demás personas. Redimirse a través de la maldad” (144). Entonces, él encuentra un sentido mayor que justifica las acciones de Winifred. En cambio, el motivo del narrador para matar al niño fue tan banal como mantener las apariencias. Ciertamente, ante los lectores, no queda como un sujeto moralmente superior a Winifred.

La representación de la asesina, está centrada en su físico. Lo primero que se dice de ella es que “[s]us ojos brillaban, ahora me doy cuenta, como los de las hienas. Me recordaba a una de las Furias” (141). Con esta descripción, se representa a Winifred como una mujer peligrosa; primero por la alusión a la hiena y luego por la referencia a las Furias. Esta última no solo vuelve a posicionar al narrador como un sujeto letrado, sino que relaciona a Winifred con estos personajes míticos. Las Furias o Erinias eran divinidades infernales de la mitología griega, espíritus vengadores que atormentaban a los hombres que cometían crímenes contra el orden social, en especial crímenes de sangre (Sánchez 2002: 2). Así, las Furias actuaban como cazadoras. Esto resignifica los “ojos de hiena” descritos, como explica Brenda Sánchez, le aporta a Winifred “las connotaciones de ser carnicero y despiadado al acecho a una presa (en este caso, el narrador)” (2002: 3). Aparte de presentarla como mujer peligrosa, también la muestra como mentirosa. “Winifred no era muy joven; lo advertí por las venas de las piernas . . . y por la hinchazón pronunciada de los párpados. Me dijo que tenía veinte años” (141), cuenta el narrador. Al considerarla mentirosa y exponerla así a los lectores, se sugiere al lector considerarla una narradora no confiable.

Como he dicho antes, la narración está enmarcada por los discursos hegemónicos de género. Desde estos, se juzga la personalidad y belleza de Winifred.

Así, el narrador la describe: “Era frágil y nerviosa, como suelen ser las mujeres que no te gustan, Octavio. El pelo negro era fino y crespo, como el vello de las axilas. Nunca supe qué perfume usaba, pues su olor natural modificaba el del frasco sin etiqueta...” (141). No es una mujer que cumpla con las reglas de la belleza convencional. La comparación realizada la deja como una mujer desagradable. Esto vuelve a asociarla a las Furias, pues el color negro y la repulsión eran constantes en su descripción, y su cabellera se componía de serpientes (ondulantes como cabellos crespos) (Sánchez 2002: 3). Vale la pena notar que la fragilidad y el nerviosismo atribuidos a Winifred destacan como opuestos a la supuesta racionalidad del narrador, aunque el cuento demuestre finalmente que la verdadera persona metódica es ella. El narrador, sin embargo, está cegado por los discursos que le sirven de marco, no puede ver más allá de ellos. Esto le impide descubrir el plan de Winifred y notar a tiempo su crueldad.

La crueldad de Winifred se contrapone a la imagen angelical que se esfuerza en proyectar, especialmente al referirse a su infancia. Las figuras de ángeles aparecen por primera vez decorando su frasco de perfume (vislumbrado por el narrador en el interior de su cartera) y luego son encarnadas por ella misma y sus “plumas de ángel” para una presentación escolar del día de la Virgen (141). La puesta en escena se prepara con esmero; incluye un vestido, zapatos, mallas, rulos pegados con goma y una corona de flores. Winifred es convertida en el ángel celeste y todos los elementos de la transformación son recordados con nostalgia. En otras palabras, se refleja el deseo y la ilusión en cumplir este papel. Esta apariencia angelical del pasado se opone a la crueldad presente. Símbolo de esta es el impermeable rojo que la mujer lleva consigo y acaricia (143), pues el rojo es un color relacionado al infierno (Romera Rozas 1997: 314). Asimismo, su nombre, Winifred, proviene del nombre galés *Gwenfrewi*, formado por *gwen* (blanco, justo, bendito) y *frewi* (reconciliación)⁷. Un nombre como “reconciliación bendita” sería difícil de aplicarse a una Furia, despiadada e infernal divinidad vengadora. Así, se muestran las contradicciones que forman al personaje y que la dotan de complejidad.

Lavinia, la amiga de infancia es opuesta a Winifred. También fue vestida de ángel, “de ángel rosado (el ángel rosado era menos importante que el ángel celeste)” (141), indica Winifred. Con esta frase se revela la envidia que la protagonista tenía hacia su amiga. Este sentimiento hace que la relación entre ambas se presente como

⁷ Información consultada en *A Dictionary of First Names* de Patrick Hanks y Flavia Hodges, publicado por Oxford University Press en 2000.

ambivalente. Lavinia aparece como una doble, opuesta a Winifred: “Tenía el pelo largo y rubio, la piel muy blanca” (142). A diferencia de la descripción física de Winifred, esta encaja con los estereotipos canónicos de belleza. Consciente de esto, la pequeña Winifred le cortó un mechón de cabello, para que tengan que emparejar el resto, y le manchó el cutis con colonia. Como adulta, explica que hizo esto para corregir su orgullo, sin embargo, demuestra la envidia que sentía al ver a su amiga más bella. Lo que parece querer corregir es la superioridad respecto de los cánones de belleza. Entre ambas se puede apreciar una relación parecida a la Blancanieves y la Reina malvada, de acuerdo con el análisis de Gilbert y Gubar. En otras palabras, en una relación opuesta de dobles, Lavinia representa, como Blancanieves, el lado angelical y Winifred, como la Reina malvada, el lado monstruoso. Como explica Andrea Ostrov, esta es una polarización que se repite en las relaciones entre mujeres en la tradición literaria (1996: 22). Sin embargo, en esta historia, como afirma Patricia Klingenberg, sobrevive y triunfa el lado “monstruoso” de la doble (1988: 33), mientras el lado angelical (vestido de ángel, para que sea más explícito) es asesinado (1988: 34).

Poco después de la introducción de Lavinia en el relato, Winifred cuenta cómo ocurrió su muerte, en el que fue “el día más feliz y más triste” de su vida (142). “Una de las alas de Lavinia se incendió en la llama del cirio que yo llevaba en mi mano” (142), relata. En esta oración, la acción recae sobre el ala de la niña: fue el ala la que se incendió, Winifred tan solo llevaba el cirio en la mano. Así, no toma ninguna responsabilidad por la muerte de su amiga, quien yace carbonizada. La presenta como un accidente trágico, afirmando su inocencia. Para enfatizar y asegurar esta inocencia hace dos cosas. En primer lugar, se muestra muy afectada, indicando que ese día perdió para siempre la felicidad y que siempre que lo recuerda llora. Luego, en efecto, hace tangible su pena y llora; forzando al narrador a ser consciente y participe de este acto al poner la mano de él sobre su mejilla para que toque sus lágrimas. En segundo lugar, menciona que hubo gente que la acusó de incendiar las alas de Lavinia a propósito. Desestima esta inculpación como malintencionada, adelantándose al narrador que podría plantear la misma acusación.

Continuando su narración, Winifred la asocia a otra referencia religiosa: Eva. “Estar en el paraíso equivale a lograr la felicidad; pero siempre llega la serpiente y uno la espera” (142), comenta. Ubica su paraíso en Manila, Filipinas, su lugar de nacimiento, y presenta la felicidad como imposible, pues el pecado siempre llega.

Cuenta entonces la premonición que tuvo cuando, simbólicamente, el pecado entró a su casa:

Mis padres siempre colocaban afuera de nuestra casa, junto a la puerta principal, un platito con leche para que las víboras no entraran en la casa. Una noche se olvidaron de colocar la leche afuera. Cuando mi padre se metió en la cama, sintió algo caliente entre las sábanas. Era una víbora. Para matarla de un balazo tuvo que esperar hasta la mañana. No quería asustarnos con la detonación. Aquella vez presentí todo lo que iba a ocurrir. (142).

Ella interpreta la presencia de la serpiente como una premonición, un destino del que no puede escapar; no obstante, pide ayuda: “Arrodillada en la capilla del colegio trataba de pedir protección a Dios, pero siempre que estaba arrodillada, mis pies me molestaban. Los doblaba hacia afuera, hacia adentro, para un lado, para el otro, sin hallar postura adecuada para el recogimiento” (142). Para enfrentarse al pecado, busca socorro divino, mas le resulta físicamente imposible entregarse a la oración. Es curioso que sean específicamente los pies los que le molestan para orar, teniendo en cuenta que la Virgen María pisa la cabeza de la serpiente mientras esta le muerde el talón, y ella soporta la evidente incomodidad y dolor⁸. Así, se muestra su incapacidad de lograr la imagen angelical y virginal que buscaba, y su caída en el rol de Eva pecadora. Además, nuevamente aparece Lavinia como su doble opuesta, ya que ella no muestra ningún problema para orar. Es más, Winifred relata que su amiga la mira con asombro y no comprende que tuviera esas dificultades frente a Dios (142-3).

Winifred busca encajar en roles sociales considerados femeninos. En primer lugar, resalta la maternidad. Como adulta, trabaja cuidando a un niño. Es decir, sirve de madre sustituta. Cuando este rol es cuestionado: “¿Y la madre, la madre nunca puede estar con él?”, pregunta con acritud el narrador (142), Winifred reacciona como si la hubieran insultado y responde: “Para eso me pagan” (142). Defiende su rol y su trabajo, y le molesta que sea cuestionado. También se muestra como una madre en el relato de su infancia: “La verdad es que sólo puedo jactarme de haber sido bondadosa con una persona: con ella. Yo vivía *dedicada como una verdadera madre* a cuidarla, a educarla, a corregir sus defectos” (142, mi subrayado). Se presenta como una madre para Lavinia,

⁸ En el libro del Génesis 3: 15, Dios sentencia a la serpiente: “Haré que haya enemistad entre ti y la mujer, entre tu descendencia y la suya. Ella te pisará la cabeza mientras tú herirás su talón”. La mujer a la que alude es Eva; sin embargo, María, la “nueva Eva”, es representada aplastando la cabeza de la serpiente. Esto simboliza que Dios la preservó del mal. Para mayor información, consultar *La Biblia latinoamericana*, XXIV edición, coeditada por San Pablo y Editorial Verbo Divino, edición revisada 1995, pp. 12-14.

y justifica su manera de actuar con ella: trata de corregirla porque es miedosa y orgullosa. No obstante, sus maneras son crueles y constantemente asusta y hace llorar a la niña. Indica incluso que agravó su miedo. Ante esto, “Lavinia dijo a sus padres que no quería verme más” (143). Winifred cuenta que “como es natural”, se reconciliaron, pero ella sigue siendo cruel con su amiga (143). El segundo rol que pretende cumplir es el de novia. Claramente, este se cumple en relación al narrador. Aunque ninguno de los dos muestra una inclinación afectiva hacia el otro, ambos siguen una dinámica de cortejo, cumpliendo con lo que la sociedad espera de personas jóvenes. Además, como indica María Semilla Durán, ambos adultos desean apropiarse del otro: “el narrador tiene como objetivo la posesión sexual, Winifred el exorcismo de sus propios recuerdos” (1997: 328). Se ven como medios útiles, no mantienen una relación ni una comunicación real. La estrategia de ambos se basa en la seducción, pero es realmente Winifred la que logra sus objetivos. Cuando el narrador trata de seducirla, la mujer se muestra indiferente y continúa narrando su historia. Por el contrario, cuando Winifred abraza al narrador “el abrazo nos condujo a un laberinto de otros abrazos” (143). Como indica Adriana Castillo de Berchenko, “ella hace gala de su feminidad cruel y él se entrega fascinado a su poder” (1997: 186). El “conquistador” es conquistado.

En ese momento, en el hotel, es cuando Winifred se muestra con claridad como una *plotting woman*. El plan se inicia desde que se presenta como una mujer misteriosa e inocente, que atrae al narrador. Luego, al instalarse en la habitación, el narrador pregunta qué hacer con el niño; Winifred, ignora la pregunta y lo seduce. Momentos después, el hombre vuelve a preguntar por el niño, que ahora no se encuentra a la vista. Winifred responde con desinterés que debe estar caminando por los pasillos, el narrador se preocupa porque los niños no están permitidos en ese lugar, entonces, ella pregunta:

- ¿Cómo lo dejaron pasar?
- No lo vieron, *debajo de tu impermeable*.
Cerré los ojos y aspiré el perfume de Winifred.
- Qué cruel fuiste con Lavinia –le dije.
- ¿Cruel, cruel? –me respondió, con énfasis–. Cruel soy con el resto del mundo.
Cruel seré contigo –dijo, mordiendo mis labios.
- No podrás.
- ¿*Estás seguro?*
- Estoy seguro. (144, mi subrayado).

Como las demás conspiradoras analizadas, Winifred es metódica, su plan es riguroso. El niño ingresó porque ella lo ocultó. Ella sabe que al narrador le será imposible salir con el niño. Probablemente, también es consciente de que las ventanas de la habitación están

tapiadas (como se señala al inicio del relato), así que el narrador tampoco puede escapar por ahí y abandonar al niño. Tal y como ella hace entrar al niño, podría sacarlo, pero desaparece, sin dejar ningún rastro. El narrador sale a buscar al niño, pues Winifred se lo pide, y cuando regresa, ella no está. Es en este momento que resuena para los lectores la siguiente parte de la cita anterior, pues ella advierte que será cruel con el hombre, ante lo que el responde que no podrá. “¿Estás seguro?”, preguntó Winifred, enfatizando su amenaza; no obstante, el hombre, seguro de su papel y el supuesto rol femenino que la mujer debería cumplir, no la encuentra capaz de ser cruel con él. Como indica Sánchez, “su crueldad con el narrador toma forma en el hecho de abandonarlo, luego de un encuentro sexual, en una casa de citas junto a un niño que lo exaspera con el ruido incesante de su tambor” (2002: 4). Así, demuestra que sí puede ser cruel con él.

El siguiente elemento importante en el plan de Winifred es el tambor. Este ha incomodado y exasperado al narrador a través de todo el relato. En el hotel, no es solo un ruido que lo aturda, sino que llama la atención. Aparte del tambor, el niño lleva un cortaplumas en el bolsillo, seguramente puesto allí por Winifred. Este otro instrumento sirve de tentación para el narrador asesine al niño. Es más, cuando el descubre que el niño lo carga, se siente aliviado, pues sabe que cuenta con la posibilidad de matarlo él. Tratando de resolver su situación, el hombre entabla una conversación con el niño, pero esta no lo lleva a ningún lado:

- No toques el tambor. ¿Cómo te llamas?
- Cintito.
- Ése es un sobrenombre, ¿cuál es tu verdadero nombre?
- Cintito.
- ¿Y tu niñera?
- Niní.
- ¿Y qué más?
- Nada más. (144).

Todos los intentos de diálogo son inútiles. El niño no le da ninguna información ni deja de tocar el tambor, lo que lleva al narrador a amenazarlo: “Si tocas el tambor, te mato” (145). Cintito se asusta y grita. Evitando el escándalo, el narrador lo ahoga con una almohada. Tal y como Winifred en su relato, él trata de presumir su inocencia: “Le pedí que se callara. No quiso escucharme. Le tapé la boca con la almohada. Durante unos minutos se debatió; luego quedó inmóvil, con los ojos cerrados” (145). No presenta el suceso como un asesinato, sino como algo que pasó porque el niño no obedeció. Como la narración de Winifred, la oración que anuncia la muerte no lo tiene a él como sujeto. No asume la culpa y el niño solo “queda inmóvil”. El cuento termina con esta

declaración: “Ahora sólo espero que se abra la puerta de mi cárcel donde todavía estoy encerrado. Siempre fui así: por no provocar un escándalo fui capaz de cometer un crimen” (145). El narrador no solo demuestra ser peor que Winifred, al matar por razones banales, sino que termina retratado como un sujeto pasivo, que espera a ver cómo resultará su situación, un hombre dudoso e inseguro: “Vacilar es una de mis perdiciones” (145). Por el contrario, la crueldad de Winifred tiene motivos más profundos, el crimen ha sido cuidadosamente planeado, no es un impulso irracional como el del narrador. Asimismo, la mujer no vacila. Sigue sus planes de manera constante y sin distracciones, por eso no deja los rastros que el hombre esperaba encontrar en la habitación del hotel. El plan se realiza con éxito y la Furia “encierra en una trampa sin salida a su personaje narrador enclaustrándolo definitivamente en su propio infierno” (Castillo de Berchenko 1997: 187).

Para concluir, a través del relato producido por un hombre y dirigido a otro, el narrador se presenta como un hombre letrado, racional y un conquistador; y critica a Winifred por ser frágil, nerviosa y no cumplir con los estereotipos de belleza. No obstante, finalizada la narración es evidente para los lectores que el hombre no cumple con la imagen presentada: es irracional, se guía por sus pasiones y es conquistado. Es Winifred, la *plotting woman*, quien cumple con ser racional, determinada y conquistadora. Es cierto que no cumple con la imagen angelical, ligada a la imagen de belleza canónica, pero demuestra que tiene la habilidad para interpretar distintos roles sociales como el de mujer angelical, madre o novia. Además, la mujer encarna un personaje femenino mitológico: una Furia. Como explica Sánchez, Silvina Ocampo toma esta figura tradicional y la resemantiza: las Furias son crueles para, mediante el terror, motivar el actuar de los hombres (2002: 5). Por otro lado, aunque el cuento está narrado y focalizado por el hombre innominado, los lectores son llevados a empatizar con Winifred. Según la interpretación del mismo narrador, Winifred actuaría así porque busca redimirse a través de la maldad. Esta noción se relaciona nuevamente con las Furias: “[e]n la base de la justicia reclamada por estas diosas infernales subyace la concepción de que un crimen se purifica por medio de otro crimen” (Sánchez 2002: 5). Entonces, Winifred buscaría expiar su crimen de infancia cometiendo otras crueldades. De manera contraria, el narrador justifica su crimen como una manera de evitar el escándalo. Para él, guardar las apariencias es lo más importante. Finalmente, con el asesinato cometido por el narrador (asesino material) y tramado cuidadosamente por

Winifred (asesina intelectual), ella lograría su expiación, demostrando su superioridad frente al narrador.

“Jardín de infierno”

Este cuento es un palimpsesto de “Barba azul” (originalmente titulado “La Barbe bleue”, 1697), uno de los relatos tradicionales recopilados por Charles Perrault. Silvina Ocampo reescribe el conocido cuento de hadas con una clara inversión de roles que nos sitúa ante lo que Hiram Aldarondo llama una “Barbarrosa”. Bárbara, cuyo nombre refiere directamente al relato tradicional, ocupa el rol de poder, lugar tradicional del hombre, en su matrimonio. Así, ella es la dueña de la casa (la cual abandona constantemente para moverse en el espacio público), impone las normas, se mantiene en control de sí misma y domina al esposo. En contraste, el esposo es totalmente dependiente de la mujer, se muestra sumiso e inseguro. Él es el narrador y no tiene un nombre en el cuento, tal y como la innominada esposa de Barbazul (Aldarondo 2003: 730). Esto refleja su falta de personalidad e identidad, que resalta frente a la fuerza de carácter de Bárbara. La historia sigue el curso del cuento de hadas al que refiere: Barbarrosa es la dueña de un castillo en el que vive con su esposo. Le deja las llaves y le prohíbe entrar a una habitación. La curiosidad y, en este cuento, los celos del hombre lo empujan a desobedecer. Esta versión, sin embargo, no culmina con la salvación del esposo; él mismo termina con su vida, al no verse capaz de cumplir con su rol social. Zapata considera este cuento como una parodia del original y, en ese sentido, los lectores se verán implicados “en un juego de conocimiento-reconocimiento” cada vez que noten la superposición de los textos (2004: 2).

El cuento presenta un epígrafe: “Il existe un grand mystère: l’homme sait ce qu’est le bonheur, pourquoi va-t-il dans le sens opposé ?” (180)⁹. Interpretándolo a la luz del cuento como una parodia, y teniendo en cuenta que en este se invierten los roles de género por completo, esa “felicidad” a la que alude la frase es cuestionada. La felicidad en los términos de los mandatos sociales hegemónicos es solo un tipo de felicidad, rígida y restrictiva. Y es falsa, por eso los hombres van en sentido contrario. En otras palabras, el epígrafe cuestiona por qué los hombres no van hacia la felicidad propuesta y condena esa actitud como ilógica. “Barba azul” es una “condena enérgica a

⁹ Este cuento está incluido en *Cuentos completos II*, 1999, el segundo volumen de la obra cuentística compilada de Silvina Ocampo. Todas las citas del cuento pertenecen a esta edición. Los detalles bibliográficos completos se encuentran en la bibliografía.

la curiosidad y desobediencia femeninas”(Aldarondo 2003: 730), que irían contra la felicidad que debería surgir de la aceptación de roles femeninos que exigen pasividad y sumisión. En términos de Genette¹⁰, el hipertexto, el cuento de Silvina Ocampo, se enfrenta a este marco creado por el hipotexto y paratexto, subvirtiendo los roles tradicionales que estos defendían y parodiando los textos del marco. Así, Ocampo construye un relato con una Barbarrosa que condena, de manera más trágica que el relato original, la curiosidad y desobediencia masculinas.

En “Barba azul”, Charles Perrault usa el arquetipo de mujer curiosa, que se relaciona con Eva, como comenta Aldarondo (2003: 731). Este autor indica que la historia de Perrault presenta un código de comportamiento humano, cuya ideología dominante “pretende la subyugación de la mujer al hombre, negándole a la primera el acceso pleno al conocimiento: la prohibición de conocer lo que hay detrás de la puerta” (Aldarondo 2003: 731). Como a la esposa innominada se le prohíbe entrar a una habitación, a Eva se le prohíbe un árbol. Este conocimiento negado es el que les genera curiosidad. Silvina Ocampo es muy consciente de esta asociación entre la historia de Eva y “Barba azul”, y mantiene la relación con la primera llamando al cuento “Jardín de infierno”. Es importante notar que el sustantivo “jardín” se remite al jardín del Edén. En este caso, sin embargo, no será Eva, la mujer curiosa, quien provoque la pérdida de la felicidad y el desastre con su curiosidad, sino el esposo innominado, el hombre curioso. Volviendo al epígrafe, este puede leerse, de manera más específica, como una condena a Eva, quien se deja llevar por su curiosidad. Esto la lleva a ir en el sentido contrario al de la felicidad propuesta y a perder el Edén. Entonces, Ocampo parodiará la eterna culpabilización de Eva al colocar la curiosidad en un “Adán”.

La inversión de roles realizada por Ocampo se presenta desde la primera oración: “Se llama Bárbara” (180). La presentación de la asesina abre el relato, sugiriéndose así su importancia y fuerza. Ella es, en efecto, una mujer bárbara y dominante. Es una manera de indicar que ella es Barba azul en este cuento, la victimaria. El esposo queda como la víctima, en posición pasiva y sumisa. El esposo es el narrador del relato, que cuestiona por qué se casó. No encuentra una razón, pero se responde a sí mismo: “Me adora, se preocupa por mí. Me da todos los gustos” (180),

¹⁰ En *Palimpsestos* (1989), Gérard Genette llama “hipotexto” a todo texto anterior A sin el que no podría existir un texto B, llamado “hipertexto”. Es decir, el hipertexto deriva del hipotexto preexistente. El texto B no habla en absoluto del texto A, pero no puede existir sin A, del cual surge mediante la operación de “transformación”. Las evocaciones al texto A son explícitas, aunque no se hable directamente de él ni se cite. En este análisis, “Barba azul” es el texto A y “Jardín de infierno” es el texto B.

como una suerte de consuelo y resignación. Luego, presenta los límites de la agradable situación: “Suele ausentarse muchas veces” (180). Es una mujer independiente. Su espacio no es la casa, sino la calle. Mientras ella toma el rol masculino en la relación, su esposo asume el rol femenino: el solitario castillo lo asusta, quiere independizarse de la vida conyugal. Para lograr esto, estudia Filosofía, como un intento de recuperar su rol masculino, encajando en el estereotipo del hombre como lógico y racional. Sin embargo, no puede concentrarse, distraído por el estado de inquietud en el que se encuentra ante la presencia dominante de su esposa, representada por los ruidos del castillo y el sonido de sus pasos. Bárbara mantiene el control: ella es la dueña de las llaves y las “cede” a su esposo al salir, en una muestra de “confianza”: “Mírame. Aquí te dejo las llaves de la casa . . . esta chiquitita, mírala bien, la del cuarto que está junto al jardín de invierno, que llamo, no sé por qué, jardín de infierno. No entres en este cuarto” (180). La mujer da órdenes y prohíbe, dejando a su esposo con una libertad aparente. Cuando Bárbara sale de la casa, el esposo pierde su papel de narrador y el cuento pasa a tener un narrador en tercera persona, que relata en pasado la reclusión del esposo en el castillo.

Bárbara aparece como una *plotting woman* desde el momento en que le entrega las llaves. “No entres en este cuarto; no abras la puerta por nada, aunque te parezca, cuando llueve, que hay goteras o un incendio. Este cuarto te está vedado y darte su llave demuestra la confianza que te tengo” (180), le dice al esposo. Esta prohibición y advertencia, conscientemente, suscita la curiosidad del hombre y lo incita a desobedecer el recién planteado mandato. ¿Por qué es tan importante que él no entre? ¿Qué se oculta allí? La mujer juega con esta curiosidad y también con sus celos (elemento nuevo que no aparece en el cuento original). Estos dos sentimientos serán los que empujen al esposo a cumplir el plan trazado por Bárbara. Él sabe que su esposa se ha casado muchas veces (lo que también la aleja de un estereotipo tradicional de mujer). Ella azuza los celos causados por este hecho con las fotos de sus exesposos colgadas en las paredes: “Encontró una foto que lo llenó de celos: un joven tan hermoso que ni en un retrato pintado por Rafael habría encontrado su igual” (180). De la misma manera, lo hace con la “luz indiscreta” del cuarto prohibido, que lleva al esposo a pensar que un hombre se oculta allí. Ante esto, él se siente muy inseguro, lo cual lo lleva a enfrentarse a Bárbara, tratando de asegurar (ante él mismo y ante ella) su posición en la casa:

—¿Por qué se casó usted conmigo?. No conviene alojar maridos en un solo castillo y de un modo tan incómodo.

- Me dijo que por amor usted haría cualquier cosa por mí, dormir en el suelo o en el aire.
- Es cierto, pero quiero tener yo solo esos privilegios, pues soy exclusivo. De otro modo la mato o me mato.
- Por mí se puede matar.
- ¿Este castillo me pertenece?
- Naturalmente. También yo, también el perro.
- ¿También la persona que vive en el cuarto cerrado?
- Atilio Flores se llamaba. No era como los otros. Murió. Vivía en ese cuarto que conserva su recuerdo. (181).

La amenaza del esposo con matar a la mujer o suicidarse si le es infiel es un claro intento suyo por recuperar su posición de esposo dominante. Sin embargo, Bárbara desestima su intento sin contemplaciones y le indica que puede matarse. Esta declaración es para los lectores un anuncio del desenlace del relato y un atisbo del plan de la conspiradora.

La curiosidad del esposo será animada, en primer lugar, por las prohibiciones enfáticas y firmes de no abrir el cuarto, pero también por lo que Bárbara dice que se encuentra allí:

- ¿Y me dirá por qué no puedo entrar en ese cuarto?
- Porque ahí están almacenados todos los tesoros, que te destina la suerte, pues me he enamorado de vos, y ésa es mi única felicidad, felicidad que tengo que agradecer de un modo material, porque en tus ojos veo brillar la codicia; pero no me desencanta porque te admiro y te considero el hombre más hermoso del mundo. (182).

Tesoros, un agradecimiento material, estarían ocultos en ese cuarto. Bárbara es consciente de su codicia y la usa para tentar aún más su curiosidad. Esta curiosidad y codicia, junto a los celos, resultarán mortales para el esposo quien, ejecutando un plan que desconoce, en efecto, encontrará su destino en el cuarto prohibido.

Cada vez que regresa, Bárbara revisa las llaves para saber si su plan ha funcionado. Mira las llaves “una por una, como buscando la respuesta” (181) ante el estado de turbación en el que encuentra a su esposo. Esto sucede varias veces y la inquietud del esposo solo va en aumento. A fin de seguir conduciendo al esposo, ella juega con su impaciencia (evitando responder directamente sus preguntas), y su indiscreción, burlándose con frases como “No todos podemos ser tan maduros como usted” (181) y “¿Qué hacía usted a esa hora indiscreta en el jardín?” (181). De esta manera, resalta que el esposo no es un ser racional y en control de sí mismo. Por el contrario, el esposo es retratado como un niño. Así, la escena en la cual Bárbara le deja las llaves por primera vez, narrada desde el punto de vista del esposo, es muy similar a

la escena que se vería entre una madre que se despide de su hijo antes de salir. En este, la mujer sube las escaleras para despedirse, se acerca, le acaricia el pelo y dice: “Qué pelo irreductible tenés, lo peino de un lado y se va para el otro. Mírame. Aquí te dejo las llaves...” (180); luego, recoge su maleta y se va, mientras él se queda estudiando y sin poder acompañarla hasta la puerta. Esta infantilización es otra subversión de roles: el hombre no solo ha perdido su papel “masculino” dominante, sino su papel de “adulto” reflexivo. Es decir, en lugar de encontrarse en la posición dominante que le correspondería, se encuentra doblemente en una posición inferior: femenina e infantil.

La seducción y el halago son otros recursos usados por Bárbara como *plotting woman*. Son una manera de suavizar sus órdenes y mantener su plan oculto. Por ejemplo, cuando le da las llaves, después de los mandatos y prohibiciones, le indica al esposo que le entrega las llaves porque confía en él, y luego lo besa. De la misma manera, cuando él la confronta, ella le dice que le “pertenece”, al igual que la casa y el perro. Luego, cuando él pregunta por qué no puede entrar en ese cuarto, ella indica que allí están los tesoros que le destina la suerte por haberse enamorado de él, su “única felicidad”, a quien admira y considera “el hombre más hermoso del mundo” (182). Con todo ese discurso apela al narcisismo del hombre, alabándolo y elogiándolo para alimentar su amor propio y, de esta manera, distraerlo, manipularlo emocionalmente. Vale la pena notar que este enfoque en la belleza del hombre es otra subversión de roles, ya que la belleza suele ser una característica predominante en la descripción de la mujer. En cambio, en el cuento no se realiza una descripción física de Bárbara o una alusión a algún aspecto exterior de ella. Esto evita que la mujer pueda ser encasillada en el estereotipo de *femme fatale*, pues este tiene como centro la sexualidad y belleza femenina como atractivo letal para el hombre.

Finalmente, el plan resulta exitoso: “en un arranque de furor, corrió hasta la puerta prohibida” (182). El hombre cae en la trampa, la curiosidad y los celos vencen y, desobedeciendo, abre el cuarto secreto. Sabe que está yendo en sentido opuesto a la felicidad propuesta por Bárbara. En un primer intento, no puede abrirla; sin embargo, “[l]a curiosidad lo instigó a probar de nuevo” y logra abrir la puerta (182). Se encuentra con una escena de horror: “seis cuerpos de varones colgados del cielo raso” (182), los exesposos de Bárbara. Descubre, entonces, que, efectivamente, nadie vivía allí; asimismo, descubre que lo que le “destina la suerte” es acabar como uno de esos hombres. Siguiendo el cuento original, la llave cae al suelo, se mancha con la sangre de los cuerpos y no hay manera de limpiarla. La desobediencia queda marcada en rojo. El

relato de Ocampo se separa nuevamente del texto original cuando el esposo no es salvado. En este cuento, al hacerse consciente de que será imposible para él cumplir con los roles sociales y de género asignados, y de que no puede escapar al destino trazado para él, decide suicidarse. En un papel pegado a la pared, deja una nota para Bárbara: “Aquí estoy. Colgado entre otros jóvenes. Prefiero esta compañía. Tu último marido” (182). El esposo prefiere la compañía de estos hombres, aunque estén muertos, a seguir cumpliendo un rol femenino junto a su esposa. Como indica Butler, hay una radical dependencia entre los géneros: la construcción de la autonomía masculina tiene como demanda esencial el reflejo de este poder masculino autónomo en la mujer (1999: 57). Al negarse Bárbara a la inmanencia y pasividad, le impide a su esposo construir, en contraposición, su rol activo y trascendente.

Así, se ve culminado el plan trazado por esta *plotting woman*, sin que ella tenga que cometer el asesinato con sus manos. Es importante notar que, con esta última acción, se enfatiza la oposición de los roles de Bárbara y su esposo. Las llaves, que son anexo y símbolo de la autoridad de Bárbara, se relacionan con el poder y “la solución adecuada ante situaciones difíciles” (Deibel 2012: 275). Por un lado, Bárbara es un ser con autoridad, poder (sobre sí misma y los otros) y gran capacidad racional y creativa, que la vuelven capaz de encontrar las respuestas adecuadas a los cuestionamientos del esposo. Por otro lado, el esposo no tiene autoridad en la casa, no tiene poder ni siquiera sobre sí mismo y su narración, es un ser pasional, que actúa por impulsos. En otras palabras, la total subversión de los roles binarios de género que realiza Silvina Ocampo en este cuento se corona al realizarse el plan de la asesina.

No hay una mayor descripción del cuarto secreto o los cuerpos, pues el cuento es focalizado desde el esposo. Por esta razón, no se esclarecen los motivos del crimen y, curiosamente, no se juzga directamente a Bárbara. De hecho, no es señalada como responsable por el narrador. Como lectores, no sabemos si los demás cuerpos han sido asesinados por Bárbara o si también los llevó a cometer un suicidio, siendo “responsables” de sus propias muertes. Sin embargo, aunque no sea la asesina material de esos crímenes, tiene sentido pensar que es la asesina intelectual de todos ellos. Otra razón por la que la asesina no es representada como culpable directa de su propio crimen es porque el esposo se presenta como el responsable: él prefiere estar colgado con esa compañía. Según su nota, el suicidio es su decisión. Esto podría ser un intento por quitarle a Bárbara la posibilidad de ser ella quien lo asesine. Terminar con su vida sería el último y mayor acto de control y dominación sobre él, y el esposo no puede

permitirlo. Con esta acción, el esposo cierra el relato como un anti-cuento de hadas.

Como explica Aldarondo:

Con este desenlace irónico se modifica una de las normas de los cuentos de hadas, la que reconoce y patrocina por lo general un final feliz por antonomasia, aspecto sumamente importante dentro de la estructura de la fórmula, ya que es precisamente en ese final donde se le confirma al lector la ecuanimidad de su cosmos. (2003: 734).

De esta manera, Ocampo muestra que no existe esa “ecuanimidad del cosmos” debido a los restrictivos mandatos sociales y de género hegemónicos que impulsan a las personas a una felicidad que resulta falsa e inconforme.

Para concluir, el palimpsesto de Silvina Ocampo parodia a “Barba azul” (y la historia de Eva) al subvertir totalmente los roles de género. Así, Bárbara encaja en un rol masculino al representarse como un ser independiente, racional, dominante y controlador, mientras que el esposo innominado cae en un rol femenino al mostrarse como un ser dependiente, pasional, sumiso e inseguro. A través de la narración, el hombre muestra sus ansias por cumplir con el rol de género asignado por los mandatos sociales; sin embargo, no puede lograr su objetivo. Mientras tanto, Bárbara, como *plotting woman*, se representa como cruel y metódica. Gracias a su creatividad, logra cumplir su plan azuzando la curiosidad y los celos del esposo. Es claro que Bárbara no es un “ángel del hogar”, pero la autora tampoco permite que sea clasificada como una *femme fatale*. Además, cuando una mujer, como Bárbara, rechaza la inmanencia a la que está condenada, es percibida como una “mantis religiosa”, es decir, un monstruo capaz de devorar a su marido, un ogro (de Beauvoir 1953: 256). Sin embargo, esta monstruosa representación tampoco es ofrecida por el relato.

Conclusiones

Recapitulando, he analizado cuatro cuentos. En los dos primeros, “El retrato mal hecho” y “La boda”, se presenta a la doble como asesina, pareja compuesta por dos mujeres: una asesina intelectual y una asesina material. Estas dobles se construyen mediante figuras extremas. Así, la primera pareja de dobles (Eponina/Ana) se da entre la mujer de clase alta y la mujer de clase baja, la señora y la criada. El lado marginal de este binario sería representado por Ana. Asimismo, en la segunda pareja (Roberta/Gabriela) se muestra a la adulta y la niña. El lado marginal sería Gabriela. Entonces, en las dobles asesinas, es el lado marginado el que sirve de brazo ejecutor para el lado dominante y socialmente superior. De esta manera, las asesinas

intelectuales se rebelan a los estereotipos sociales mediante otros cuerpos, logrando cumplir sus deseos sin perder su posición social. Al cometerlos, sin embargo, mujeres en una posición social inferior a la suya, las consecuencias sociales a las que estas se enfrentarían son menores o no existen (como sucede con Gabriela). Además, las mujeres en posición de superioridad tienen la capacidad de proteger a aquellas que cumplieron sus deseos (como lo hace Eponina).

Los dos últimos cuentos, “La furia” y “Jardín de infierno”, tienen un narrador masculino cuyo marco interpretativo son los mandatos sociales hegemónicos. Ellos intentan inscribirse en los mismos y reproducirlos. No obstante, sus deseos no se cumplen. Ninguno de los narradores tiene nombre, lo que enfatiza su falta de identidad o singularidad en oposición a la fuerte personalidad que demuestran las protagonistas de los cuentos: Winifred y Bárbara, respectivamente. De hecho, al compararlos con ellas, queda claro para el lector que los hombres no encajan en los roles que pretenden cumplir: se demuestra que son irracionales, inseguros y pasivos. Ellos servirán en estos cuentos de asesinos materiales, sin saber que las protagonistas son las asesinas intelectuales. Ninguno de los dos logra distinguir el riguroso plan que van siguiendo. Así es como el narrador de “La furia” acaba asesinando a un niño cumpliendo con el plan de Winifred, y el narrador de “Jardín de infierno” termina suicidándose, empujado por el plan de Bárbara. Ambos hombres son llevados a la tragedia por instintos pasionales: el primero, exasperado por el ruido del tambor y preocupado por el qué dirán; el segundo, influido por su curiosidad y sus celos. Finalmente, el narrador de “La furia” termina su historia encerrado en su propio infierno personal, sabiéndose perdido e incapaz de cumplir con el papel impuesto. Por su lado, el narrador de “Jardín de infierno”, al descubrir que es imposible que se independice de su matrimonio y cumpla su rol masculino de esposo dominante, decide terminar con su vida. Vale la pena decir que el golpe más duro para ambos hombres es verse incapaces de cumplir con su *deber ser* masculino.

Entonces, las cuatro *plotting women* analizadas en estos cuentos tienen la particularidad de coaccionar a otros, quienes llevarán a cabo sus planes, lo que, ante la sociedad, las deja libres de culpa. Los deseos de Eponina, Roberta, Winifred y Bárbara se ven cumplidos, y ningún castigo puede caer sobre ellas. Con esto no solo han subvertido los mandatos sociales que las reprimían, sino que se han burlado de los estereotipos femeninos que las describen como pasionales, irracionales y sin capacidad creativa. Aún más, han usado estos imperativos a su favor, para que sus conspiraciones

pasen desapercibidas: Eponina se mostró como una estatua y se escudó en un discurso de modas; Roberta se ocultó tras su libro de misa y un proverbio francés; Winifred se presentó como una niñera inocente pero seductora; y Bárbara apareció como una mujer que adora a su esposo. Detrás de estas imágenes, una conspiradora planeaba al detalle y con calma cómo ver sus deseos cumplidos. Conscientes de sus recursos y sus posiciones sociales, hacen uso de su astucia e infinita creatividad para tomar control de su entorno sin verse perjudicadas. Son las autoras intelectuales del crimen, pero al no cometerlo y, más importante aún, no pedir explícitamente en ningún momento que sea cometido, su responsabilidad por el mismo se diluye en la ambigüedad.

Es necesario señalar que los cuentos van cargados de una fuerte crítica social. Algunos lo hacen mostrando la superficialidad y banalidad de la sociedad (como “El retrato mal hecho” y “La furia”), otros lo hacen parodiando los mandatos sociales para mostrar su arbitrariedad (como “La boda” y “Jardín de infierno”). De cualquier manera, todos desestabilizan el sentido común impuesto, cuestionándolo, revelando sus contradicciones y demostrando que no constituyen *la* verdad. Los crímenes, entonces, sirven como elementos de ruptura, que se enfrentan a esa “normalidad” establecida. Como explica Mascioto, el asesinato se presenta como lo anormal, la excepción a la norma (2016: 6). Los crímenes son transgresiones que fuerzan pausas en las normadas repeticiones que constituyen esa “normalidad”. Ahora, esto no significa que todas las asesinas quieran rebelarse y adoptar un rol opuesto o ajeno, que le brinde mayor libertad (como hace Bárbara), algunas quieren realmente cumplir con el *deber ser* que la sociedad les impone. Por ejemplo, “Roberta Carma, encarna la insatisfacción de la presión social por alcanzar la legitimidad femenina al ser escogida por un hombre para casarse” (Murillo Chinchilla 2017: 69). Es esta frustración al verse en la terrible espera de buscar esposo que la lleva a envidiar y odiar a su prima Arminda, quien sí está cumpliendo con lo que la sociedad espera de ella.

En la misma línea, la crueldad de dos de estas asesinas está motivada por la competencia que suponen los roles de género. La estudié primero entre Roberta y Arminda, quienes, como menciono, se enfrentan en una lucha de quién se casa primero. Luego, la analicé en las pequeñas Winifred y Lavinia, quienes se ven inmersas en un enfrentamiento de opuestas, tal y como Blancanieves y la Reina malvada. Entre ellas también vemos una relación de dobles; sin embargo, esta pareja de dobles está conformada por un lado angelical y otro monstruoso. Lavinia representa el lado angelical, que cumple con los estereotipos femeninos y al cual Winifred liquida. El

triunfo del lado cruel de esta doble supone una liberación; sin embargo, carga a la pequeña Winifred de una culpa que trata de expiar en su adultez cometiendo mayores crueldades.

Es importante notar también la complejidad de las relaciones y la íntima complicidad que se perfila entre las mujeres que conforman las parejas de dobles asesinas y que es sugerida de manera implícita en los cuentos. No se muestra, por ejemplo, diálogo alguno entre Eponina y Ana, aunque se revela que la conexión entre ambas es profunda. De la misma manera, a pesar de que se muestran algunos diálogos entre Gabriela y Roberta, la mayor parte de su comunicación es implícita. La niña parece leerle la mente y cumplir sus deseos sin que estos sean comunicados en absoluto. ¿Cómo supieron Ana y Gabriela que debían matar a sus víctimas si nunca se les pidió que lo hicieran? No mostrar esta comunicación en los cuentos es una de las maneras en las que Silvina Ocampo crea esa atmósfera de “simplicidad inquietante”, a la que alude Silvia Molloy. El profundo silencio de estas mujeres y su comunicación casi telepática permite que la doble sea la “coposeedora del saber, el sentir y el vivenciar de la otra” en una expresión ominosa (Freud 1976: 234). Además, crea una ambigüedad que evita que un lector pueda señalar con claridad la culpabilidad de las asesinas en estos cuentos. Como explica Josefina Ludmer, los delitos en la ficción trazan límites, son “*una línea de demarcación que cambia el estatus simbólico de un objeto, una posición o una figura*” (1996: 781, subrayado en el original). Los delitos de las asesinas ocampianas trazan un límite entre lo normal y lo anormal, pero revelan bordes difusos que impiden señalar responsabilidades en estos crímenes.

Por otro lado, ¿por qué se realizan estos crímenes? Muchas veces la causa es un enfrentamiento entre mujeres. Es decir, lo que las asesinas ocampianas buscan es libertad, no necesariamente invertir las jerarquías entre hombres y mujeres. En esto se diferencian de las asesinas representadas en la tradición literaria. Estas responden a estereotipos, tienden a actuar guiadas por “pasiones femeninas” como los celos, el amor o la venganza y suelen tener por víctimas a los hombres. Como comenta Ludmer en su texto “Mujeres que matan”, las mujeres asesinas aparecen en la literatura argentina de finales del siglo XIX como “matahombres”, muy cercanas a las *femmes fatales* (1996: 782). Este estereotipo de mujer se enfoca en la sexualidad femenina y cómo se usa para destruir y amenazar a los hombres y la sociedad en general. Silvina Ocampo propone un modelo femenino enfocado en la astucia y creatividad de la mujer, usada para lograr la libertad que le ha sido negada. Por eso, por ejemplo, Bárbara no tiene una descripción

física y Eponina es descrita con un cuerpo “inútil”. Lo que importa de estas conspiradoras es su mente (lo que explica el interés de Roberta y Eponina en la lectura). Sus cuerpos podrían ser normados, pero sus mentes explotan en una creatividad sin límite. Las asesinas ocampianas conocen y manejan en su provecho las convenciones de género. Lo que ellas rechazan son las imposiciones que las restringen. Este es el caso de Eponina: ella no rechaza la maternidad en sí misma, sino que se le imponga como una obligación que le roba la juventud y espontaneidad.

Por último, he estudiado la resignificación y desmitificación de cuatro estereotipos femeninos. Silvina Ocampo trabaja con mujeres que representan una madre, una niña, un personaje mitológico y un personaje de cuento de hadas. Todas se ven liberadas de los roles de género asociados: Eponina no tiene un natural “amor maternal”, detesta a sus hijos y está harta de verse privada de su espontaneidad; Gabriela no es la imagen de la inocencia, sino una niña capaz de hacer travesuras letales por su amiga; Winifred es una Furia vengativa que se enuncia cruel y desmiente la superioridad masculina; y Bárbara es una Barbarrosa, que prueba que la curiosidad no es un defecto femenino y que los celos masculinos pueden ser mortales. Todas estas *plotting women* son creativas y, por supuesto, crueles. Sin embargo, son también tiernas, leales, determinadas y fuertes. No se puede ignorar la complejidad que las conforma: no son demonios ni ángeles, se mueven en los límites y se escapan de los maniqueísmos. Son conspiradoras tramposas que no se dejan hundir y nadan con su ingenio a través de esas aguas negras que son los mandatos sociales. Al entender esto, es imposible no empatizar con ellas.

Bibliografía

- Aldarondo, Hiram
2003 "Barbarrosa enfrenta a Barbazul: debate paródico entre Charles Perrault, Silvina Ocampo y Luisa Valenzuela". *Bulletin of Spanish Studies: Hispanic Studies and Researches on Spain, Portugal and Latin America*. 80. 6: 729–742.
<https://doi.org/10.1080/1475382032000159541>
- Beauvoir, Simone de
1953 *The Second Sex*. Ed., H. M. Parshley. London: Jonathan Cape.
- Butler, Judith
1999 *Gender Trouble: Feminism and the Subversion of Identity*. New York: Routledge.
- Campra, Rosalba
1997 "Sobre *La furia*, otros cuentos y las sorpresas de lo previsible". *America*. 17. 1: 189–197.
<https://doi.org/10.3406/ameri.1997.1999>
- Castillo de Berchenko, Adriana
1997 "Imágenes y contra-imágenes : *La furia y otros cuentos* de Silvina Ocampo". *America*. 17. 1: 177–188.
<https://doi.org/10.3406/ameri.1997.1998>
- Deibel, María Rebeca
2012 *El extraño mundo de Silvina Ocampo*. Tesis doctoral. University of Cincinnati.
- Dunstan, Inés y Rebekah Pite
2018 "Mistress vs Maid: Race, Class, Nation and Boundaries between Women in Argentine Fiction since the Mid-Nineteenth Century". *Gender and History*. 30. 2: 401–422.
<https://doi.org/10.1111/1468-0424.12369>
- Franco, Jean
1994 *Las conspiradoras. La representación de la mujer en México*. México, D.F.: Fondo de Cultura Económica, Colegio de México.
- Freud, Sigmund
1976 "Lo ominoso (1919)". En *Obras completas XVII*. Ed., J. Strachey. Buenos Aires: Amorrortu editores. 215–251.
- Gilbert, Sandra y Susan Gubar
2000 *The Madwoman in the Attic: The Woman Writer and the Nineteenth-Century Literary Imagination*. Segunda edición. New Haven: Yale University Press.
- Klingenberg, Patricia
1988 "The Mad Double in the Stories of Silvina Ocampo". *Latin American Literary Review*. 16. 32: 29–40.
<https://www.jstor.org/stable/20119493>
- Le Marc'hadour, Rémi

- 1997 "Silvina Ocampo : l'esthétique de la transgression". *America*. 17. 1: 245–254.
<https://doi.org/10.3406/ameri.1997.2004>
- Ludmer, Josefina
 1996 "Mujeres que matan". *Revista Iberoamericana*. LXII. 176–177: 781–798.
<https://doi.org/10.5195/reviberoamer.1996.6259>
- Mackintosh, Fiona
 2003 *Childhood in the Works of Silvina Ocampo and Alejandra Pizarnik*.
 Woodbridge: Tamesis.
- Mascioto, María de los Ángeles
 2016 "Rituales sociales: estereotipo y crimen en los cuentos de Silvina Ocampo (1959-1960)". *Revista Laboratorio: Literatura & Experimentación*. 14: 1–16.
<http://ri.conicet.gov.ar/handle/11336/101188>
- Mengolini, Clara
 2018 "La performance como herramienta de rebeldía social en los cuentos de Silvina Ocampo". *Chasqui*. 47: 245–256.
- Molloy, Silvia
 1978 "Simplicidad inquietante en los relatos de Silvina Ocampo". *Lexis*. 2. 2: 241–251.
<http://revistas.pucp.edu.pe/index.php/lexis/article/view/4660>
- Mosovich, Claudia
 2009 *El secreto mejor guardado. Una aproximación a la obra literaria de Silvina Ocampo*. Tesina. Instituto Superior de Letras Eduardo Mallea.
- Murillo Chinchilla, Verónica
 2017 "La caja de Pandora: cinco personajes femeninos de Silvina Ocampo". *Revista de Filología y Lingüística de La Universidad de Costa Rica*. 42. 2: 65–77.
<https://doi.org/10.15517/rfl.v42i2.27799>
- Ocampo, Silvina
 1999a *Cuentos completos I*. Buenos Aires: Emecé editores.
 1999b *Cuentos completos II*. Emecé editores.
- Ostrov, Andrea
 1996 "Vestidura / escritura / sepultura en la narrativa de Silvina Ocampo".
Hispanamérica. 74: 21–28.
<https://www.jstor.org/stable/pdf/20539912.pdf>
- Romera Rozas, Ricardo
 1997 "Aspectos esotéricos en *La Furia y otros cuentos* de Silvina Ocampo". *America*.
 17. 1: 309–318.
<https://doi.org/10.3406/ameri.1997.2009>
- Sánchez, Brenda
 2002 "Resonancias de las Erinias esquilas en "La furia" de Silvina Ocampo".
Especulo: Revista de Estudios Literarios. 22. 28: 1-8.
<http://www.ucm.es/info/especulo/numero22/eriniyas.html>

Semilla Durán, María Angélica

1997 "Silvina Ocampo : la perversión de la lectura". *America*. 17. 1: 319–331.
<https://doi.org/10.3406/ameri.1997.2010>

Suárez Hernán, Carolina

2014 "El tratamiento subversivo de los estereotipos de género en la obra de Silvina Ocampo". *Anales de Literatura Hispanoamericana*. 42. 0: 367–378.
https://doi.org/10.5209/rev_alhi.2013.v42.43672

Young, Iris Marion

2005 *On Female Body Experience*. New York: Oxford University Press.

Zapata, Mónica

1997 "Entre niños y adultos, entre risa y horror : dos cuentos de Silvina Ocampo".
America. 17. 1: 345–361.

<https://doi.org/10.3406/ameri.1997.2012>

2004 ""No me digas nada: yo te diré quién eres": El engranaje de la estereotipa y el horror ocampianos". *Orbis Tertius*. 9. 10 SE-Dossier: Silvina Ocampo: 1-7.

<https://www.orbistertius.unlp.edu.ar/article/view/OTv09n10d05>

2005 "Breves historias de género : las feminidades tramposas de Silvina Ocampo".
Pandora: Revue d'études Hispaniques. 5: 251–262.

