

ILCL
INSTITUTO DE
LITERATURA Y
CIENCIAS DEL
LENGUAJE



PONTIFICIA
UNIVERSIDAD
CATÓLICA DE
VALPARAÍSO

“Jugar con fuego. Desmitificación de la infancia en la escritura de
Silvina Ocampo”

SEMINARIO PARA OPTAR AL GRADO DE LICENCIADO EN LICENCIATURA EN
LINGÜÍSTICA Y LITERATURA (MENCIÓN LITERATURA HISPANOAMERICANA)

Alumna: Valentina Miranda Trigo

Profesor guía: Ana Riveros Soto

Viña del Mar, julio de 2020

Resumen:

El presente trabajo pretende analizar los elementos que permiten desmitificar la noción idílica de infancia en la escritura de Silvina Ocampo (1903-1993). La desmitificación se aborda a través de tres dispositivos: inversión de las pautas sociales por medio de la infancia la cual atenta contra las leyes impuestas por el mundo adulto, subvierte las normas y aquello concebido como correcto al interior de la sociedad; pulsión psicoanalítica infantil la cual permite al niño expresar todos sus deseos, principalmente aquellos reprimidos por el mundo adulto; la evocación a la literatura y mundo fantástico, recurso que logra la desestabilización completa de la infancia al disponer la inversión y el quiebre de la lógica causal que rige al mundo cotidiano. Es a través de estas tres claves simbólicas: subversión, pulsión y mundo fantástico lo que le permite a la autora desmitificar de acuerdo a nuestra lectura la noción de infancia.

Palabras claves: infancia- subversión- pulsión- literatura fantástica- juegos.

Introducción

En los relatos seleccionados de “Cuentos Completos I” (1999) de Ocampo, el concepto de infancia sufre un proceso de desmitificación respecto de lo que representa esta noción tradicionalmente en el imaginario colectivo. La desmitificación en los cuentos de Ocampo se configura por medio de la subversión de los valores estereotipados que caracterizan a los niños, entre ellos, la pureza, la honestidad, la bondad o la alegría, para dar el paso a sentimientos y actitudes que son reprimidas o incluso inexistentes para algunos; como es el caso de la tristeza, la crueldad, la mentira, el odio y la venganza, es esta subversión mediante la cual es posible comprender la infancia no como una etapa asociada al “paraíso perdido”,

como se propone, por ejemplo , en la obra de Teillier a partir de la cual el periodo de la niñez “resulta fundamental porque es la última muestra del Edén en la tierra” (Candia 2007, 67). En Ocampo, por el contrario, la infancia se visualiza como un periodo en el cual se albergan sentimientos brutales. Los niños en los relatos no dimensionan el nivel de crueldad que albergan determinadas acciones, para ellos su accionar es normal o, incluso, ciertos acontecimientos no remiten más que a un juego.

Asimismo, los niños que se nos presentan son libres de las pautas sociales impuestas por los adultos, por lo que suelen ir o comportarse en contra de las convenciones que determinan cómo es y debe actuar un niño. En los relatos de Ocampo suelen manifestar el deseo presente en ellos - aquella *pulsión* que el mundo adulto reprime-, a partir de la cual rige su accionar. Esta ruptura presente en la representación de los niños en la escritura de Ocampo se manifiesta, a su vez, a través de la de la irrupción de lo fantástico, escenario o dominio en el cual las leyes de la lógica causal se suspenden o transgreden, ello como forma de representación del quiebre de las mismas convenciones que implica en lo más profundo el ser infante. De este modo, lo fantástico abre la puerta al derrumbe de estas imposiciones, evento ante el cual la *pulsión* lleva al niño hacia la materialización del deseo.

Lo anterior permite que el deseo infantil ocupe, en los relatos de Ocampo, un rol protagónico, que da cuenta de la existencia de un quiebre o transgresión que se manifiesta en el acontecer cotidiano, hecho que no se explica por medio de las leyes de la física, pero que, no obstante, fluye de modo natural e intrínseco al interior de cada sujeto. Como plantea Freud (1975), “la pulsión (...), de la que justificadamente se atribuye una dosis a todo ser vivo” (72) constituye un correlato de la infancia, periodo en el cual no se encuentra reprimida y/o amordazada por pautas sociales y culturales. En este sentido, la infancia, lo fantástico y el deseo constituyen

fenómenos que se encuentran permanentemente vinculados, frente a lo cual lo que ha hecho Ocampo es dar espacio a la expresión de la relación infancia-deseo, aspecto que permanece socialmente más acallado. Una de las formas o recurso utilizado por la autora para dar rienda suelta a lo anterior es precisamente el mundo fantástico o a la alusión a sucesos de carácter sobrenatural que atentan contra la lógica del mundo real y su sistema. Además, en gran parte de los relatos seleccionados es la mirada infantil la que permite, a través de la narración en primera persona que se describan y evidencien situaciones de la vida cotidiana sin tapujos, en tanto son los niños quienes relatan lo acontecido, desde una perspectiva que no está regida por las pautas sociales debido a su condición de infante. La desmitificación de la infancia se materializa, por ende, en la narrativa de Ocampo, por medio de las inversiones y subversiones de las convenciones sociales, esto son los valores e imágenes estereotipadas que la sociedad acostumbra a edificar; y, en consecuencia, por medio del flujo de la *pulsión* psicoanalítica del niño que es permanentemente clausurada por la sociedad y el mundo adulto, el que busca normar desde sus primeros momentos la conducta infantil, proceso que permite abrir paso a su vez a la irrupción de lo fantástico y lo ominoso en términos freudianos.

La figura del niño como agente transgresor de los límites sociales

El concepto de infancia es definido por la RAE como un “conjunto de niños” (2019: s/p), lo que implica comprender al niño como un sujeto “que tiene poca experiencia” (2019: s/p). Bajo esta definición, la infancia estaría conformada por sujetos que poseen escasa experiencia de vida a causa de su corta edad, definición que excluye ciertamente la experiencia emocional presente y desarrollada en ellos durante esta etapa. Al respecto, Casas afirma que las representaciones sociales que una comunidad configura en torno a la infancia “generan procesos que se imponen (...) y condicionan a los niños y niñas limitando la posibilidad de

experiencias” (1998: 24). Cirlot (2004) apunta que en torno a la noción de niño o infancia se han levantado diversas formas de representación, según diversas corrientes y paradigmas. Para el cristianismo, por ejemplo, “surgen los niños con frecuencia como ángeles” (326), se visualiza al pequeño de manera pura como un ser lleno de luz y bondad. Por su parte, Rousseau plantea que el niño es un ser bueno desde su nacimiento y es la sociedad la que pervierte su sentir y su actuar en tanto “todo está bien al salir de manos del autor de la naturaleza; todo degenera en las manos del hombre” (2004: 8).

En el relato “El vástago” (1959)¹ los nietos de Labuelo sufren brutales castigos a manos de este. Según plantea Audi (2004), el castigo se impone si “el transgresor violó las normas de la sociedad” (145), pero ¿cómo es posible, en el relato de Ocampo, que los nietos violaran dichas normas si en su condición de infante aún no están inmersos o determinados por este sistema de reglas? Incluso, en el relato Tacho, uno de los nietos afectado, sufre un castigo brutal por parte del abuelo al ser zurdo, hoy entendida como una condición totalmente biológica, sin embargo, antiguamente a los zurdos se les consideraba descendientes de demonios y/o brujos. En el relato el niño zurdo es fuertemente reprendido y golpeado por transgredir la “normalidad” que impone su abuelo. Todo el daño físico y psicológico, en cuanto expresa: “Labuelo me daba una bofetada y me mandaba a la cama sin comer. Llegué a perder dos dientes a fuerza de golpes” (110) provoca que los nietos de Labuelo crecieran odiándolo, lo que los llevó de adultos a idear un plan macabro a través del cual se pervierte igualmente el accionar de un niño con el propósito de darle fin a todo el sufrimiento. De este modo, el tío, el padre y la madre enseñaron al niño, Ángel Arturo de tres años, bisnieto

¹ La primera vez que se mencione un relato entre paréntesis consignaremos la fecha de publicación original, no obstante, para efectos del presente trabajo hemos utilizado la recopilación de Ocampo, Cuentos Completos I (1999).

favorito del abuelo, a utilizar un arma de juguete “así fuimos familiarizando a Ángel Arturo con el arma, haciéndolo apuntar contra nosotros” (112) y en el momento oportuno la cambiaron por un arma de verdad. Lo anterior ejemplifica lo que plantea Rousseau en torno a que los nietos en la obra de Ocampo son corrompidos por su abuelo, y estos, llevados por la venganza y el odio, pervierten la inocencia de Ángel Arturo al convertirlo en asesino.

Por otro lado, la literatura y filosofía también han definido la infancia bajo sus propios criterios. Para Agamben, la etapa de la niñez se entiende como la fase de vida de un sujeto previa al lenguaje, aquella experiencia que no se puede explicar con palabras porque existe antes del mismo lenguaje: “lo inefable es, en realidad, la infancia” (2007: 71). Desde este punto, se desprende lo planteado por Castillo en “Infancia y dictadura” (2015) en cuanto a la escasa relevancia que el mundo adulto y la historia le otorga al testimonio infantil “cuyo estatuto no parece estar tan claramente dentro de la lógica cartesiana” (16). En consecuencia, se considera insignificante el levantamiento de las voces desde la perspectiva infantil porque estas no poseen fundamento racional, una base empírica determinada por la comprensión racional por parte del yo. Además, la infancia al ser considerada como “la presentación del lado humano de los adultos, la sensibilidad” (15), implica que el testimonio infantil que se forma no sea valorado como tal, pues prevalece el sentir por sobre la razón, la *pulsión* por sobre el *logos* en oposición a los esperado por el contexto social-adulto.

De este modo, en “La casa de los relojes” (1959) se nos revela la historia a través de una carta que escribe el protagonista de nueve años en torno al asesinato y la tortura que sufre un hombre. Lo interesante de la narración es que, al ser configurada desde la perspectiva infantil, se genera una ambigüedad conforme a lo que se está diciendo, debido a que la memoria infantil suele borronearse, algunos fragmentos se recuerdan claramente, otros no y algunos

simplemente quedan a trasluz, lo que implica que los recuerdos suelen interpretarse de otra manera o no entreguen información clara desde los hechos mismos. Sarlo señala, a propósito de la memoria que “la intensidad de la experiencia vivida [...] es lo que el testimonio no es capaz de representar” (2005:45). Es decir, el recuerdo de un niño puede estar más determinado por las sensaciones y los sentidos que por la razón. En el relato citado, el pequeño describe lo que presencia, pero no puede comprender a cabalidad qué está sucediendo; la ingenuidad está presente, pues no logra razonar completamente ante los hechos observados -o aquello que alcanza a ver o que su razón le permite ver-, puesto que no posee un razonamiento o criterio formado que le permita comprender y relacionar los fragmentos y escenas del cuadro que observa; de esta forma, cuando el pequeño escribe: “traían trapos húmedos, frascos, planchas. Aquello parecía, aunque usted no lo crea, una operación quirúrgica” (120), si bien el protagonista describe y asocia las imágenes de alguna manera respecto a lo que está observando su razonamiento es relegado a un segundo plano en función de las sensaciones que experimenta: “un olor a amoníaco, a diferentes ácidos, me hicieron estornudar (...) comencé a vomitar” (120). De este modo, su recuerdo se borrea debido a que las sensaciones se superponen a la razón, respecto de la escena macabra que está presenciando. Al respecto, Baldestorn señala que existe en Ocampo una “distancia irónica entre narrador ingenuo y crueldad de lo narrado” (1983: 774) en cuanto el niño narra solo lo que ve, sin tapujos porque realmente no comprende completamente lo que está sucediendo, desconocimiento que al término del relato queda en evidencia “no sé lo que daría por saber algo de Estanislao, cuando lo sepa le escribiré otra vez” (120), pues no comprende en definitiva que aquello observado es el asesinato del hombre.

En el relato “Los amigos” (1959), conocemos a Cornelio de siete años, un pequeño que realiza acciones macabras. Lo interesante de este relato es que en él se refuta la concepción angelical del niño la cual utiliza como disfraz con el fin de no ser castigado o juzgado. Cornelio provoca la muerte de su maestra y se jacta de su acción, dando incluso razones del porqué lo hizo. No obstante, las mujeres presentes en el relato, madre, tía y abuela lo creen incapaz de realizar estas acciones por el solo hecho de que el niño lee una biblia, como si de esta forma estuviese libre de pecado, es más , cuando se descubre que el texto no corresponde en su interior a las Sagradas Escrituras, sino más bien a un libro con mensajes de herejía, las mujeres de la casa lo siguen defendiendo debido a la representación del niño ya impuesta o acuñada en la mente de los adultos :“el niño es un santo. Él tendrá su idioma para comunicarse con Dios” (184). Las mujeres de la casa están cegadas por la imagen angelical que tienen de Cornelio y no creen que sea culpable de tales atrocidades.

En “Voz en el teléfono” (1959), Fernando de cuatro años siempre se interesó en los fósforos, y aunque su madre muchas veces le dijese que era peligroso, de igual forma los utilizaba, lo que desembocó en el trágico incendio que él ocasionó en donde tanto sus invitados, como su madre mueren calcinados. La figura materna también sufre un proceso de inversión al plasmar en el relato una imagen de mujer despreocupada por el hijo y sus necesidades y preocupada más bien por sus amigas y por las convenciones sociales- moda, gustos- que se imponen en la sociedad. De este modo, Fernando de adulto recuerda su infancia con tristeza, por un lado, su casa, la que para él era demasiado grande y lo hacía sentir solo. Y, por otro lado, su cumpleaños, evento para el cual la madre montaba una especie de obra, volviendo el espacio artificial a los ojos del niño, decorándola a su gusto, guardando aquellos objetos de valor que le eran interesantes a Fernando, obligándolo a relacionarse con otros pequeños que

nunca había visto y dejándolo, prácticamente a su suerte “me dejó en la sala desmantelada, sin alfombra, sin los objetos habituales (...) con los automovilitos todos con dueños que eran impostores para mí” (168).

De esta forma, la infancia en Ocampo acontece igualmente como una odisea, un espacio de aventuras y desventuras, colmado de inconvenientes y situaciones conflictivas que los pequeños deben sortear. En el relato “Las invitadas” (1961), el pequeño Lucio de seis años, tras el abandono de sus padres, tiene un encuentro en el día de su cumpleaños con los siete pecados capitales, cifra que al estar compuesta por el número tres y el cuatro es considerada el puente entre cielo y la tierra y, a su vez, como el “símbolo de dolor”, según sostiene Cirlot (1992: 330). En el relato, los siete pecados capitales acontecen representados por siete niñas pequeñas que asisten a su celebración. Las encarnan la tierra, lo real y lo físico, mientras que los pecados provienen del cielo, es decir, la cantidad exacta de siete niñas es el puente necesario para que sentimientos abstractos como la ira, la venganza, entre otros, tomen forma terrenal para lograr representar con hechos las perversiones que en sí conllevan y las cuales provocan que el ser humano, en este caso a Lucio, peque.

Al respecto, Balderston plantea en torno a la narrativa de Ocampo que “al hacer suya esa mitología, vacía del todo el concepto de pecado, ya que sus personajes (...) se sienten distanciados de sus acciones” (351). Si bien las pequeñas representan los siete pecados capitales, *gula, avaricia, pereza, lujuria, soberbia, ira, envidia*, su actuar en condición de infante les proporciona cierta naturalidad frente a las madres que, como adultas, acompañan a las niñas a la fiesta. Asimismo, la instancia festiva se asocia a la noción de carnaval descrita por Bajtín (1990), en la cual “se vive en él según sus leyes mientras éstas permanecen actuales (...). Ésta es una vida desviada de su curso normal; es, en cierta medida, la ‘vida al revés’,”

el “mundo al revés” (179). Es en el tiempo de la fiesta en que los límites establecidos se rompen, en tanto este corresponde a un espacio que atenta contra las normas y las convenciones sociales, una especie de paréntesis o suspensión respecto al dominio del *logos*, en el cual los deseos, sentidos y sentimientos toman el control.

No obstante, la presencia de las pequeñas genera en el relato que la celebración del cumpleaños termine transformándose en lo que Van Gennep define como ritos de transición, entendidos estos como aquellos “que materializan el cambio de situación social desde una condición marginal-liminal, (...) para ‘renacer’ en otro completamente nuevo y diferente” (1990: 119). Este cambio es vivenciado por Lucio tras su encuentro con los siete pecados capitales, instancia que posibilita el que deje de ser un niño y se transforme en un hombre: “pero Lucio ya era un hombrecito” (294), concluye la obra. En este caso, la infancia no es representada como una etapa amena, sino más bien en el relato se simboliza lo que podemos entender como la muerte de la infancia posibilitada no solo por el encuentro con los siete pecados capitales, sino también por la indiferencia de los padres del pequeño, quienes lo abandonan para irse de vacaciones mientras Lucio yace en cama enfermo. Ocampo recurre a infantes en sus relatos, debido a que estos tienen la capacidad de atentar contra las convenciones sociales del mundo adulto. Asimismo, el hecho de representar en el relato la figura de niñas para simbolizar los pecados capitales, implica el efectuar una lectura de género que se relaciona, a su vez, con el correlato bíblico, en el cual es la mujer la portadora del pecado para tentar al hombre. Lo anterior, puede relacionarse igualmente con lo planteado por Pierre de Bérulle, quien señala que “no hay peor estado, más vil y abyecto, después del de la muerte, que la infancia”, noción que conecta con el concepto de cruel infancia que

propone Teillier, etapa que “no es solo el dominio de la pureza” (4), sino que en ella también acontecen y se ejecutan actos sin escrúpulos, mediante los cuales se daña a otro.

De este modo, en el relato “La boda” (1959), Gabriela de siete años realiza una travesura que termina con la muerte de su vecina Arminda. La protagonista admira y es devota a su amiga Roberta de veinte años, por lo que es capaz de realizar cualquier cosa con tal de hacerla feliz. Es así como Gabriela utiliza una araña para jugarle una broma, la cual consistió en esconder la araña en el rodete que utilizaría Arminda en el cabello, quien era la causante del malestar que sentía Roberta. Su actuar es premeditado, y es realizado con sumo cuidado para no ser descubierta, es decir, la niña está consciente de la travesura que implica su acto, sabe que será reprendida, no obstante, de igual forma lo realiza. Para Gabriela, la acción no es más que un juego de niña, una broma, no obstante, ello se tuerce y la niña termina siendo la responsable de la muerte de una mujer. La pequeña, en su condición de infante, no mide las consecuencias de su actuar, no toma consciencia de que el supuesto juego que está realizando tiene alcances macabros, no obstante, sí es consciente respecto a que lo realizado atenta contra las normas sociales impuestas por el mundo adulto.

Los relatos seleccionados permiten poner en evidencia tanto la crueldad del mundo adulto, como la hipocresía en la cual viven. De este modo y acorde a la RAE la noción de hipocresía es definida como “fingimiento de cualidades o sentimientos contrarios a los que verdaderamente se tienen” (s/p). Los adultos en los relatos de Ocampo continuamente obligan a los pequeños actuar conforme a las pautas sociales impuestas, intentan mostrar una imagen de los pequeños y de ellos mismos perfecta para la sociedad, pero la realidad es muy diferente. Esta hipocresía se puede representar, asimismo, por medio del uso constante de la figura de la institutriz o de un instituto, como entidades requeridas para reemplazar el papel

de padres y/o madres. En “Tales eran sus rostros” (1961) los pequeños sordomudos son abandonados causa de su discapacidad en un orfanato, lugar en el cual se sienten solos, excluidos. Es posible visualizar la hipocresía también en la forma mediante la cual nombran a sus hijos, la mayoría con nombre de flores, como si estos no fueran más que meros adornos que tienen fecha de caducidad y de los que pueden desprenderse fácilmente. La hipocresía del mundo adulto es visible por medio de la transmisión de valores o restricciones de actos que los mismos adultos cometen; de esta forma, obligan a los pequeños a formar parte de este mundo adulto cruel, pero no libremente, sino más bien encasillándolos bajo pautas de comportamiento. Es así como en “La casa de los relojes” (1959) el pequeño cuestiona en sus cartas ciertas acciones que realizan los adultos, por ejemplo, cuando un hombre le da de beber alcohol luego de preguntar su edad, el pequeño reflexiona en su carta: “Esas cosas no se hacen con un chico, ¿no le parece señorita?” (119), cuestionando explícitamente las reglas que imponen los adultos, por algo él piensa no debió hacerse porque se lo han dicho, se ha impuesto. Por ende, cuando un adulto rompe las reglas y le da de beber esto confunde al pequeño porque, al fin y al cabo, son los adultos quienes imponen las reglas y las limitaciones, y son estos quienes las transgreden.

Tal como plantea Rousseau, la infancia en sí misma presenta “modos de ver, pensar y sentir, que le son peculiares; no hay mayor desatino que querer imponerle los nuestros” (2004: 89). Ocampo en sus relatos permite que dichos modos se expresen de diversas maneras, desde las narraciones en las cuales el niño oficia como testigo de hechos crueles, en los cuales la perspectiva infantil se encuentra regida más por las sensaciones que por la razón; es el caso del protagonista en “La casa de los relojes” (1959). Ocampo no encasilla en estos relatos a los niños de acuerdo con las convenciones sociales, sino más bien a través de la libertad que

les da a esos diversos modos permite la transgresión de lo impuesto en el imaginario colectivo gracias al espacio que se le da tanto a la perspectiva infantil como a los sentimientos y pensamientos propios de los niños; es esa libertad que se ha intentado coartar desde hace muchos años la que transgrede lo impuesto.

Siguiendo esta línea, Suárez considera que los relatos en Ocampo, desde la mirada infantil, se vuelven en sí “el instrumento para socavar las bases estructurales y transgredir los límites establecidos” (2013: 375), cualidad que se genera gracias al espacio que se le da en la literatura de Ocampo a la esencia propia de la infancia, la cual permite poner en evidencia, sin necesidad de referir explícitamente, como apunta Pizarnik, al señalar que los relatos de Ocampo “dicen incesantemente algo más, otra cosa que no dicen” (1993: 415); los errores, la hipocresía y las falsas creencias que se asumen como verdad en la sociedad.

Infancia: espacio idóneo para la libertad del deseo

Laplanche (2004) define pulsión como un “proceso dinámico consistente en un empuje (...) que hace tender al organismo hacia un fin” (324). Freud (1975) sostiene que dicho empuje, proviene del interior del organismo: es un deseo interno (114), *pulsión* que se encuentra conformada por cuatro componentes: *esfuerzo*, factor motor que inicia la acción: “carácter es forzante (..) una propiedad universal de las pulsiones y aun su esencia misma” (117); *meta*, asociado al alcance de la satisfacción: el *objeto de la pulsión*, “aquello en o por lo cual se puede alcanzar la meta”(118) y en el cual la pulsión se satisface; y finalmente la *fuerza*, es aquella parte del cuerpo cuyo estímulo es representado en la vida anímica por la pulsión (118).

En el relato de Ocampo, “Voz en el teléfono” (1959), Fernando, el protagonista, desde los cuatro años manifiesta su interés por los fósforos: “todo eso me inducía a tocar (...), a acariciarlos, a tratar de encenderlos, a vivir por ellos” (166). Tal deseo o pulsión que tiene lugar en su infancia proviene del *ello*, dimensión que Freud (1975) describe como aquello que “es impersonal y responde, por así decir, a una necesidad de la naturaleza de nuestro ser” (2); es la continuación del yo, pero alojada mayoritariamente en el inconsciente. El deseo radica totalmente en los sentidos, el anhelo por los fósforos, poseerlos, incluso en vivir por ellos, situación que implica que los sentidos se sobrepongan a la razón, al *logos*. Frente a ello, desde el psicoanálisis se sostiene que la *pulsión* “no actúa como una fuerza de choque momentánea, sino siempre como una fuerza constante” (117), es decir, el deseo del niño, su atracción por los fósforos estuvo presente en él durante toda su infancia.

Frente a lo anterior, una problemática que se presenta en el relato es el actuar de las figuras de autoridad. Por un lado, la madre de Fernando continuamente le recuerda a su hijo lo peligroso que es jugar con fósforos; debido a estas advertencias él está consciente de las prohibiciones de la madre; sin embargo, por otro, Nicolás Simonetti, el cocinero de la casa alienta a Fernando a jugar con fuego. Es interesante considerar por qué los adultos en este relato presentan actitudes tan contrarias. Fernando al narrar su infancia menciona la rivalidad que existe entre su madre y el cocinero, “siempre había líos entre los sirvientes. Se habían dividido en dos bandos: los partidarios de mi madre y los partidarios de Nicolás Simonetti” (166), situación que explica por qué el cocinero alienta al niño a jugar con fuego, a pesar de que él, como adulto, conoce el peligro que ello implica. Las discusiones y malentendidos que se forman entre ambos llevan al cocinero a utilizar al pequeño para desafiar la autoridad de la madre, lo que consigue al incentivar a Fernando a jugar con fuego, hecho que lo posiciona

por sobre la madre al transgredir sus normas. Esta rivalidad se puede entender como un juego, una competencia entre ambos adultos lo que provoca una inversión adulto/niño, Nicolás asume una conducta infantil, “juega con fuego” al desafiar a la madre de Fernando, y hace que el niño literalmente juegue con fuego para ganar.

Estas dos figuras de autoridad imponen dos acciones totalmente opuestas e influyen en el deseo del pequeño, en cuanto él expresa: “Él contribuyó tanto como mi madre a despertar mi pasión por los fósforos” (166). De este modo, el sistema de reglas, es decir, el *superyó* (Freud, 1975, 30) del pequeño se encuentra en constante tensión, puesto que a través de él se intensifica el sentimiento de culpa debido a sus propios deseos. Tal debate en torno a la pertinencia de su deseo desde las pautas morales establecidas por la sociedad finalmente se resuelve en el momento en que el niño se encuentra fuera del alcance o de la vista de estas figuras de autoridad, lo que permite que el deseo reprimido fluya y se manifieste en completa libertad nublando el juicio del pequeño. El incidente tiene lugar en una fiesta, espacio en el cual las normas y pautas sociales se suspenden (Bajtín, 1990, 175), zona apropiada para la emergencia y flujo libre de la pulsión en Fernando: “al principio el fuego chisporroteaba apenas, luego estalló, creció como un gigante, con lengua de gigante (...) retumbaron las voces pidiendo auxilio en la larga escalera de servicio” (169).

En “El vendedor de estatuas” (1937), conocemos a Octavino, un hombre mayor que vive en una pensión junto a otros adultos y que tiene y expresa un miedo irracional hacia un niño pequeño de siete años llamado Tirso que vive en la misma pensión. De acuerdo con la RAE (2019), el miedo se define como “recelo o aprensión que alguien tiene de que le suceda algo contrario a lo que desea” (s/p), desde esta definición podemos inferir que Octavino, más que tenerle miedo al pequeño, teme aquello que conlleva la niñez, es decir, la libertad de los

deseos que transgrede permanentemente el dominio del *logos*, aquello conocido por la razón. Tirso hostiga permanentemente a Octavino reclamando atención: “el chico de siete años se alojaba detrás de la silla y con perversidad malabarista le daba pequeñas patadas invisibles, y esta escena se repetía diariamente” (31). El pequeño no reconoce la crueldad de su acción y al caracterizarse en el relato la perversidad como ‘malabarista’ queda en evidencia la razón de su actuar: un juego.

La desesperación que sentía el hombre por el constante acoso de Tirso es explícita: “Tirso lo desalojaba, le robaba su tranquilidad, lo asesinaba subterráneamente” (32). El niño, cual infante, no reconoce la diferencia entre bien y mal, o discernir si su acción era correcta o no, en él el sistema de reglas propio del *superyó* (Freud, 1923) aún no se manifiesta, por lo que no existe en él autorregulación o autocontrol, situación derivada a su vez de la ausencia de sus padres: “debía de tener una madre anónima y un padre aterrorizado que nadie se atrevía a interpelar” (31). Este deseo de atención se manifiesta en el lugar donde vivía Tirso, la pensión, por lo cual el niño no cuenta con su propio espacio, situación que lo lleva a irrumpir permanentemente en el mundo adulto limitándose a interactuar únicamente con ellos sin la posibilidad de compartir con otros niños. Sin embargo, cuando Tirso reconoce el rechazo o temor que Octavino siente hacia él, el niño deliberadamente comienza a seguirlo, a molestarlo, acosarlo para llenar la necesidad de atención que él mismo requería. Para Octavino la actitud del niño era de acoso, mientras que para Tirso todo significaba nada más que un juego. Huizinga (1972) plantea, al respecto, que el juego “abarca (...) el mundo animal y el mundo humano. Por lo tanto, no puede basarse en ninguna conexión de tipo racional, porque el hecho de fundarse en la razón lo limitaría al mundo de los hombres” (14). Para el adulto, el accionar del pequeño no es un juego debido a que causa molestias y daños;

por su parte, Tirso en su condición de infante no razona ante tales consecuencias. Scheines (1992) plantea, en este sentido, que “el juego es natural en ellos porque todavía no están engranados en la maquinaria del mundo” (37). Los niños no conocen ni han asimilado aún las convenciones sociales, es decir, los límites y pautas sociales de comportamiento que establecen los adultos tanto explícita como implícitamente.

En “El árbol grabado” (1961), luego de los latigazos proporcionados por Locadio, el abuelo del pequeño, Clorindo su nieto, lo asesina de manera certera y fulminante en medio de una fiesta familiar. Ante los golpes recibidos, el niño “buscaba algo sobre la mesa, tomo su cuchillito y sin vacilar se lo clavó a don Locadio en el corazón” (275). Lo anterior puede ser interpretado desde dos vías. La primera nos dice que a través de esta acción Clorindo defiende su mundo de niño, la esencia del juego que caracteriza la infancia, el abuelo golpea a su nieto por ser el culpable de esconder hormigas en los pasteles a modo de broma, y esta travesura infantil no es aceptada en el mundo adulto. Sin embargo, para defender su mundo, Clorindo realiza una acción propia del mundo adulto: asesinar a otro, acción considerada pecado, por ende, máxima transgresión de los límites sociales con el fin de defender lo que es suyo. Por otro lado, la utilización del cuchillo -y lo certero de su estocada que da en el centro de corazón del abuelo- remite a una práctica constante por parte del pequeño: “Clorindo se divertía (...) con juegos de su invención; el favorito había sido aquel juego del corazón grabado por él mismo en los troncos de los árboles, al que le clavaba un cuchillo probando su puntería” (275). De lo anterior, inferimos que en el niño subyace la *pulsión* constante, un fuerte deseo por clavar una estocada, la práctica constante respalda lo anterior. Esta práctica se considera a su vez como un juego infantil que roza el mundo adulto o adolescente al hacer uso del cuchillo. La represión que experimentó Clorindo lo llevó a liberar su deseo en la instancia en

que ve a su abuelo liberar su propia pulsión: los latigazos al niño, la estocada en el corazón del abuelo.

El juego acontece, en consecuencia, como una dimensión de mundo infantil a través de la cual se libera la pulsión psicoanalítica. El juego en los relatos de Ocampo, al constituir una acción dominada por los sentidos, logra tensionar el mundo adulto desde la infancia, tensionar el *logos* desde la *pulsión*. Asimismo, el juego infantil puede relacionarse con el peligro en cuanto los niños de Ocampo tienden a realizar acciones o simples juegos para ellos que atentan contra la seguridad propia y de los otros, aspecto que se vincula a lo planteado por Agamben (2012), quien señala que los adultos temen a los juegos infantiles, debido a que no solo se fantasea durante esas instancias, sino fundamentalmente porque “el niño arriesga toda su vida, poniéndola en juego literalmente en cada instante”(30).

Golding en su obra “El señor de las moscas” (1999) también da cuenta de la expresión de la *pulsión* desde la perspectiva psicoanalítica. En este sentido, la diferencia central entre la novela británica y los relatos de Ocampo radica en el contexto en el cual estos deseos se manifiestan y toman forma. Golding sitúa a sus infantes en una isla, lejos de la civilización y del mundo adulto, por ende, la situación en la cual se desarrollan es de vida o muerte; mientras que en los relatos de Ocampo las acciones infantiles se desarrollan en espacios y situaciones cotidianas y conocidas para ellos, sus propias casas, el patio o su barrio. Estas situaciones, precisamente, provocan lo que Freud denomina lo *ominoso*, vale decir, aquella “variedad terrorífica que se remonta a lo consabido de lo antiguo a lo familiar desde hace largo tiempo” (1975: 22). El hogar que se suele considerar un espacio seguro, un refugio en el cual los niños se encuentran alejados de todo peligro externo es transformado o invertido por Ocampo con el fin de evidenciar que el peligro no solo proviene del exterior -el bosque,

por ejemplo, en los relatos folclóricos e infantiles (Propp, 1998, 69), sino que este también puede ser generado por aquellas personas, los adultos, quienes tienen la función de protegerlos. Murillo plantea en torno a los relatos de Ocampo que “las relaciones entre otros miembros de la familia sirven como punto de partida para poner de manifiesto los intereses más secretos, las pulsiones y las reacciones más escalofriantes: lo que habría sido preferible mantener oculto” (66). El hogar en los relatos de Ocampo deja de constituir, por consiguiente, un espacio de protección de la inocencia y la ingenuidad infantil, puesto que “lo aterrizante surge ahí donde uno debería poder sentirse más seguro” (63).

Por otro lado, al recurrir a niños pequeños como protagonistas de estos relatos, Ocampo expresa aquello invisibilizado por la sociedad: los deseos infantiles limitados por los adultos. De este modo, para Conforte (2010) centrar la mirada en el niño es “abrirse a lo desconocido, a lo in-fante es decir, aquello que no habla” (138). Los pequeños en estos textos se dejan llevar por sus deseos sin control previo, ya que debido a su edad “no se han erigido todavía o están en formación los diques anímicos contra los excesos (...): la vergüenza, asco, lo moral” (1901: 173), por ende, no disciernen entre el bien o el mal, solo buscan alcanzar la *meta* de su pulsión: la satisfacción. De esta forma, en el relato “Los amigos” (1959), Cornelio de siete años confiesa las atrocidades que ha realizado -inundación, epidemia- sin mostrar remordimiento ni compasión; por tanto, cuando se le pregunta por los accidentes que han ocurrido responde de forma drástica: “para que matara a la señorita y a mi tía. Puedo conseguir que mueras vos, si me da la gana” (184). Asimismo, en “El diario de Porfiria Bernal” (1961) la pequeña de ocho años plasma en su diario de vida sus deseos más íntimos: “Podría matar a Miss Fielding sin remordimientos” (290). Ocampo al disponer el énfasis en

los deseos, recupera de este modo una infancia más real en cuanto evoca sentimientos genuinos o naturales, vinculando los deseos más ocultos en el ser humano.

Inserción de lo fantástico en el mundo cotidiano infantil

Cortázar concibe lo fantástico como aquel sentimiento que fluye en la intersección entre dos mundos: “entre dos cosas que parecen delimitadas y separadas hay intersticios por los cuales se colaba un elemento que no se podía explicar con leyes” (1982, s/n). De este modo, lo fantástico se cuela en la realidad, irrumpe inexplicablemente en el escenario de lo real, lo transgrede al igual que la pulsión transgrede el *logos*; y los sentidos a la razón. Asimismo, Todorov plantea que “lo fantástico es la vacilación experimentada por un ser que no conoce más que las leyes naturales, frente a un acontecimiento aparentemente sobrenatural” (23), por ende, los elementos o sucesos fantásticos generan un desequilibrio en la lógica natural. Para Cortázar, no obstante, lo fantástico acontece todo el tiempo, pues forma parte de nuestra existencia.

De esta forma, los relatos de Ocampo dan cuenta del espacio ideal para que tenga lugar la transgresión de lo establecido, la inmersión de lo fantástico, sobre todo si consideramos lo planteado por Suárez (2013) quien apunta que “el territorio de la infancia es propicio para la irrupción de lo extraño o lo siniestro porque, como afirma la autora en el relato ‘Fidelidad’, sólo la infancia mantiene secretos inviolados” (367). Asimismo, el recurso del narrador infantil en los relatos permite que las estructuras convencionales se quebranten lo que ocasiona que exista un cambio de sentido respecto a lo que cotidianamente se conoce, por ende, la normalidad se invierte, se coloca de cabeza desde la perspectiva infantil. Al respecto, Martínez (2012) plantea que utilizar la perspectiva infantil “es una estrategia sumamente

funcional para recrear la atmósfera fantástica porque la primera infancia se caracteriza por una percepción alterada del tiempo, del espacio, de la causalidad y de los objetos” (3).

En el relato “Tales eran sus rostros” (1961), el final es precisamente trágico, aun cuando no se explica con claridad lo que realmente sucedió, ya que la única testigo de los hechos no logra explicar lo presenciado, aspecto que constituye un recurso de lo fantástico debido a que no existe una explicación lógica ante los hechos sobrenaturales: “nunca se explicara (...) Se presume, sin embargo, que fue un hecho real, no una fantasía” (188). En el relato, se da a entender que los pequeños saltaron del avión cuando este estaba volando, pero ¿por qué? Frente a ello, se levantan dos razones posibles, una de ellas la constituye el deseo de los niños por llegar al cielo, quienes saltaron utilizando alas que solían dibujar en todos lados. Otro de los motivos dice relación con abandonar el sufrimiento generado por el mundo adulto que los margina y rechaza permanentemente. La primera posibilidad se ve interferida por las acciones que realizaron anteriormente, por lo que un claro ejemplo es la unión colectiva que generaron entre ellos: “sus mentes, como pequeñas máquinas, hilaban la trama de un mismo pensamiento, de un mismo anhelo, de una misma expectación” (189). Lo anterior remite a un deseo regido por sus propias reglas, vinculado a un mundo aparte y en el cual cada uno de ellos pierde la individualidad y, junto con ello, la inocencia: “estaban unidos también por la violencia de los ademanes, por las risas simultáneas, por una solidaridad bulliciosa súbitamente triste” (190). La segunda posibilidad no tiene sustento en alguna acción anterior; su fundamentación es ambigua, no se comprende por qué aquello sucede, pero los niños vuelan como pájaros cuando saltaron del avión: “La escena la deslumbró tanto por su intensa belleza que no pudo considerarla en un primer momento una catástrofe, sino una visión celestial” (192).

Por su parte, en “La raza inextinguible” (1955) se nos presenta un futuro en el cual los roles sociales entre adultos y niños han sido invertidos, pues son los niños quienes desempeñan el papel de adulto al ser ellos quienes trabajan y edifican -literalmente- su mundo, mientras que los adultos se dedican a jugar y pasar el tiempo. Se infiere a su vez que este cambio de roles responde a una manipulación por parte de los adultos, quienes aprovechándose de la ingenuidad y docilidad infantil los hacen trabajar para que ellos puedan disfrutar del descanso y de los juegos que abandonaron al momento de crecer: “nuestros padres, un poco por egoísmo, otros por darnos el gusto, implantaron esta manera de vivir” (187). El trabajo a su vez es concebido por los niños como un juego en cuanto el narrador expresa: “nosotros jugamos a edificar, a limpiar, a hacer trabajos de carpintería, a cosechar, a vender” (187), situación frente a la cual, no obstante, también se señala “no queremos seguir jugando” (187), en cuanto los niños no desean seguir produciendo, creando y construyendo, conforme a las responsabilidades asignadas por el mundo adulto, sino que desean descansar y recuperar su tiempo de infancia, su “paraíso perdido”. En este relato se hace alusión a la imposición máximas de las pautas sociales propias del mundo adulto, al punto de invertir los roles entre niños y sujetos mayores.

En la lectura inicial de “Icera” (1961), se nos presenta la historia de una niña pequeña narrando la historia y su deseo por no crecer jamás, tal como sucede con las muñecas, de quienes expresa aparentemente su envidia. Sin embargo, en los últimos renglones del relato tiene lugar un hecho fantástico: Icera ya no es una niña pequeña, sino una mujer que acaba de cumplir cuarenta años, pero que aún desea no crecer como las muñecas. De este modo, la mujer se infantiliza en el relato situación que roza a su vez la locura en cuanto ella se encuentra, al parecer, fuera de su sentido de realidad en tanto vive en su inconsciente, en la

zona de su deseo no satisfecho. Frente a ello, Icera considera a las muñecas rivales, pues en rigor no les agradaban las muñecas en sí, sino más bien su condición, el juguete como existencia estática que no envejece con el pasar de los años. La rivalidad que siente Icera por las muñecas está ligada su deseo de no crecer, de mantenerse niña, cuya referencia ineludible en la literatura universal e infantil es *Peter Pan* de James Barrie (1904). La vía mediante la cual se produce la inserción de lo fantástico en “Icera” es la enfermedad desconocida que padece la niña, quien debe reposar en cama durante cuatro semanas, según nos comenta el narrador (Ocampo, 262). No obstante, no es hasta el final del relato cuando se nos revela el tiempo real que ha transcurrido durante este pasaje: treinta y cinco años. Precisamente, respecto a la lectura de “Icera” y “La raza inextinguible” Pizarnik plantea (1993): “el tiempo en los dos cuentos toma la forma del espacio o, lo que es igual, el tiempo es transformado en espacio” (417).

En “Los amigos” (1959), del mismo modo, no se explica cómo es que el niño, Cornelio, cuenta con poderes sobrenaturales, sin embargo, podemos deducir que los obtiene a causa de las lecturas que realiza: un libro desconocido colmado de signos indescifrables y dibujos demoníacos que intenta ocultar de su madre, abuela y tía, cubriendo el texto con la portada de un libro completamente opuesto, el que le permite un disimulo perfecto, a propósito de la concepción de niño “santo” que de él posee su familia: la Biblia, en cuanto se expresa: “Tiene un pacto con el demonio. ¿No vieron su libro de misa? La tapa es igual a todas las tapas de los libros de misa, pero lo que lleva escrito adentro es diferente (...) alcancé a ver los signos indescifrables y los dibujos demoníacos” (184). La procedencia de sus poderes sobrenaturales está relacionada directamente con la idea del diablo. Según las Sagradas Escrituras, Lucifer es un ángel que se reveló contra Dios por lo que fue castigado

convirtiéndose en un ángel caído. Acorde al cristianismo Lucifer es quien tienta a las personas a pecar. En este relato Cornelio, a través de sus poderes atenta contra la razón, la moral y las pautas sociales impuestas. El poder que se le otorgó lo lleva a pecar: mata por placer.

Asimismo, en “El diario de Porfiria Bernal” (1961), la pequeña de ocho años es capaz de predecir el futuro; poder cuyo origen en el relato no se explica y que la niña utiliza para manipular a su institutriz, Miss Fielding, a quien obliga a leer su diario con el fin de atemorizarla y mantener un poder sobre ella. De este modo, lo fantástico se convierte en una forma de rebelión antes las normas morales y leyes de la física a través del diario de vida, Porfiria, le impone un final trágico a su Miss Fielding. De este modo, la inserción de lo fantástico en el relato no solo se encuentra presente a través del poder de la niña, sino también mediante la transformación que sufre su institutriz quien, acorde al testimonio de Porfiria, se convierte en gato: “se ha cubierto de pelos, se ha achicado, se ha escondido” (291). Interesante es considerar que desde antaño el gato negro ha constituido un símbolo de magia negra, de oscuridad, según plantea Chevalier (1986): “en muchas tradiciones el gato negro simboliza la oscuridad y la muerte” (525). En la tradición literaria, la figura de gato tiene directa relación con lo maligno, con aquello que trasciende lo racional, como es el caso del relato de *El gato negro* de Poe (1843), o lo desconocido como acontece en el gato Cheshire, en *Alicia en el país de las maravillas* de Lewis Carroll (1865).

La incorporación de lo maligno mediante poderes inexplicables que abre paso a lo fantástico permite la subversión de la concepción normada de niño o infancia, ya que los transforma en seres que no sólo transgreden los límites establecidos gracias a su condición de infante, sino que también, mediante los poderes que poseen, los niños intentan devolver de alguna forma

el daño u opresión que han sufrido por parte de los adultos, los padres y la sociedad, quienes amordazan permanentemente los deseos, pulsiones y sentimientos que no encajan en las pautas y normas que se les impone. La perversidad o lo maligno constituye en consecuencia esta respuesta, la rebelión o venganza emprendida por el infante como es el caso de Porfiria. En algunos relatos los niños son conscientes del poder que poseen y hallan satisfacción en proferir daño, pero en otros los pequeños actúan desde la ingenuidad y el deseo puro, lo que no les permite vislumbrar la diferencia entre el bien y el mal, hecho que provoca en los mayores un miedo y desconfianza mayor porque es imprevisible y lo que es peor, subestiman el poder que pueden tener los niños: la libertad que Ocampo le otorga al deseo de los infantes es, en definitiva, el castigo o la muerte para los adultos.

Bibliografía.

Agamben, Giorgio. *Infancia e historia*. Buenos Aires, Adriana Hidalgo Editora, 2007 [1978]. Impreso.

---. *Teología y lenguaje: el poder de Dios al juego de los niños*. Buenos Aires: La Cuarentena, 2012. Impreso.

Audi, Robert (ed). *Diccionario Akal de Filosofía*. Madrid: Ediciones Akal, 2004. Impreso.

Bajtín, Mijaíl. *Problemas de la poética de Dostoievski*. México: FCE, 2003. Impreso.

Balderston, Daniel. “Los cuentos crueles de Silvina Ocampo y Juan Rodolfo Wilcock”. *Revista Iberoamericana*. Oct. 1983: 743-752. Digital.

---. “Silvina y lo religioso”. *Anclajes*. 2004: 345-351. Digital.

Candia, Alexis. “El paraíso perdido de Jorge Teillier”. *Revista Chilena de Literatura*. Abr. 2007: 57-77. Digital.

Casas, Ferran. *Infancia: perspectivas psicosociales*. Barcelona: Paidós, 1998. Impreso.

Castillo, Patricia. *Infancia en dictadura*. Santiago: Colectivo Infancia y Memoria, 2015. Impreso.

Cirlot, Juan-Eduardo. *Diccionario de Símbolos*. Barcelona: Labor, 1992. Impreso.

Chevalier, Jean y Alain Gheerbrant. *Diccionario de los Símbolos*. Barcelona: Herder, 1986. Impreso.

- Conforte, Manuel. “‘Entre’ infancia y filosofía”. *Nombres Revista de Filosofía*. Ag. 2010: 131-138. Digital.
- Cortázar, Julio. *El sentimiento de lo fantástico*. Conferencia en la Universidad Andrés Bello, 1982.
- Espejo Muriel, Carlos. “Una variante sexual en el rito de hospitalidad griego”. *Revista de estudios de antigüedad clásica*. 1990: 115-124. Digital.
- Freud, Sigmund. *Obras Completas. Volumen VII*. Buenos Aires: Amorrortu Editores, 1975. Impreso.
- . *Obras Completas. Volumen XIV*. Buenos Aires: Amorrortu Editores, 1975. Impreso.
- . *Obras Completas. Volumen XVII*. Buenos Aires: Amorrortu, 1975. Impreso.
- Golding, William. *El señor de las moscas*. Madrid: El mundo, 1999. Impreso.
- Huizinga, Johan. *Homo Ludens*. Buenos Aires: Emecé Editores, 1968. Impreso.
- Laplanche, Jean y Jean- Bertrand Pontalis. *Diccionario de Psicoanálisis*. Buenos Aires: Paidós, 1996. Impreso.
- Martínez, Marisa. “Resurrección de la infancia y literalidad en Viaje Olvidado de Silvina Ocampo”. *Lejana. Revista Crítica de Narrativa Breve*, 2012: 1-9. Digital.
- Murillo, Verónica. “Silvina Ocampo: lo siniestro está en casa”. *Revista de Lenguas Modernas*. Mar. 2011: 61-75. Digital.
- Pizarnik, Alejandra. *Dominios ilícitos*. Buenos Aires: Corregidor, 1993. Impreso.
- . *Obras completas: poesía completa y prosa selecta*. Buenos Aires: Ediciones Corregidor, 1993. Impreso.
- Ocampo, Silvina. *Cuentos completos I*. Buenos Aires: Emecé, 1999. Impreso.
- Real Academia de la Lengua. *Diccionario de la Lengua Española*, 2000. Recuperado de <https://dle.rae.es>
- Rousseau, J. (2000). *El Emilio o la educación*. Córdoba: El Cid editor, 2004. Impreso.
- Sarlo, Beatriz. *Tiempo pasado. Cultura de la memoria y giro subjetivo de una discusión*. Buenos Aires: Siglo XXI Editores, 2005. Impreso.
- Scheines, Graciela. *Juegos inocentes, juegos terribles*. Buenos Aires: Eudeba, 1998. Impreso.
- Suarez, Carolina. “Tratamiento subversivo de los estereotipos de género en la obra de Silvina Ocampo”. *Anales de la Literatura Hispanoamericana*. Dic. 2013: 367-378. Digital.
- Teillier, Jorge. “La terrible infancia”. *Las Últimas Noticias*. Santiago. Nov.1965: 4. Impreso.
- Todorov, Tzvetan. *Introducción a la literatura fantástica*. México: Ediciones du Seuil, 1981. Impreso.