



UNIVERSITÀ
DEGLI STUDI
DI PADOVA

Università degli Studi di Padova

Dipartimento di Studi Linguistici e Letterari

Corso di Laurea Triennale Interclasse in
Lingue, Letterature e Mediazione culturale (LTLLM)
Classe LT-12

Tesina di Laurea

La crudeltà del quotidiano: decostruzione e denuncia delle convenzioni sociali nella narrativa di Silvina Ocampo

Relatore
Prof. Gabriele Bizzarri

Laureanda
Irene Girimonte
n° matr. 2003705 / LTLLM

Anno Accademico 2022 / 2023

Indice

Introducción.....	5
1. L'elemento fantastico	9
1.1 Il fantastico ispanoamericano: cenni letterari.....	9
1.2 Sostituzione e perdita dell'identità	14
1.3 Il ruolo degli esclusi nella narrativa ocampiana	17
2. La sfera infantile.....	23
2.1 L'oppressione degli infanti.....	24
2.2 La crudeltà infantile.....	30
2.3 La furia: ponte tra i due mondi	37
3. Abbigliamento, oggetti e ambiente domestico	41
3.1 Il vestiario come forzatura e rottura dell'ordine sociale.....	42
3.2 La casa e gli oggetti: apparenza e manipolazione	49
Conclusiones.....	57
Bibliografía.....	59

Introducción

Silvina Ocampo es una de las escritoras más celebradas y admiradas en el panorama literario de la mitad del siglo XX. A través del cuento breve, su forma principal de expresión literaria, trata y problematiza una multitud de temas y cuestiones actuales, desarrollándolos en contextos fantásticos.

El objetivo de esta tesis de licenciatura es analizar algunos de estos temas actuales que se tratan en varios cuentos breves de la autora. En particular, mi estudio se centrará en la crueldad escondida en la realidad cotidiana. Las convenciones sociales, las etiquetas y la moralidad esconden una oscuridad terrorífica, que en los cuentos objeto de mi estudio va a ser descubierta y problematizada, frecuentemente por personajes subalternos, excluidos de la misma burguesía que vive según estas convenciones y esquemas morales. Estos personajes, a través de su posición social de excluidos, se apoderan, deconstruyendo estos esquemas, estas cárceles de hipocresía cruel y estos estándares postizos. En concreto, analizaré la crueldad de lo cotidiano relacionada con tres macro-temas. Primero, iré a profundizar el tema de la identidad y en particular de las identidades subalternas que aparecen en varios cuentos. Luego iré centrandome en la identidad infantil y en sus múltiples expresiones, hasta las más inquietantes. Al final, analizaré el tema del vestuario, del hogar doméstico y de las cosas materiales, estudiando las relaciones que los personajes construyen con estos elementos.

Mi estudio se centrará en el análisis de algunos cuentos breves, con el objetivo de subrayar las convenciones sociales que en cada caso van deconstruidas. Como material de partida, me he fijado en dos libros, dos colecciones de cuentos: *La furia y otros cuentos* (1959) y *Los días de la noche* (1970). En particular, he elegido trece cuentos incluidos en estas colecciones para mi análisis. Cada uno de estos cuentos será analizado con un enfoque específico, relacionado con el tema tratado en el capítulo de pertenencia. Otro texto de estudio en el que me voy a referir es el libro *La hermana menor* (2014), biografía de Silvina Ocampo escrita por Mariana Enríquez. Este libro, de hecho, me permitirá ampliar mi análisis, porque contiene muchas informaciones sobre la vida personal de la escritora. Gracias a estas informaciones, podré relacionar los textos con la experiencia de vida de la autora, para definir una visión general de los significados de estas obras.

La estructura del trabajo consistirá en tres capítulos, que tratarán tres diferentes macro-temas. En el primer capítulo presentaré el género fantástico y delinearé sus

principales fases, porque, aunque sea difícil y reductivo definirla y asociarla solamente en un género, Silvina Ocampo vive y escribe en el contexto literario de la mitad del siglo XX, que corresponde al período del boom del neo fantástico. Por eso, es importante delinear las características y los temas típicos de este género, relacionándolo con sus fases anteriores y posteriores y, sobre todo, a la unicidad estilística y temática de la autora. Luego, analizaré el tema de la identidad, tanto desde el punto de vista político, en el contexto poscolonial, como desde un punto de vista más personal y psicológico. Al final del primer capítulo, iré a analizar las identidades subalternas, que serán el objeto de análisis principal de esta parte del trabajo, pero que aparecerán en casi todos los cuentos presentados en los otros capítulos. En este caso, las identidades subalternas son principalmente criadas, pero luego en el estudio aparecerán también peluqueras, costureras y figuras femeninas que pertenecen a diferentes contextos sociales. El objetivo de este capítulo es, además de presentar a la autora y su contexto literario, subrayar la fragilidad de las fronteras identitarias, porque la identidad puede ser perdida y transformada en cualquier momento. Además, basándome en esta incertidumbre de identidad, mostraré como las identidades subalternas, en el entorno fantástico, se apoderan y destruyen la hipocresía que caracteriza la clase social de sus opresores.

En el segundo capítulo, trataré el tema de la infancia, porque en numerosos cuentos aparecen niños, con función de narradores y protagonistas. Estos niños asumen roles inusuales, poco difundidos en la literatura, y su psique se describe en toda su complejidad. En el primer párrafo, analizaré la identidad infantil como identidad subalterna, en cuanto los niños no encajan en el complejo sistema social de los adultos. De hecho, hay una falta de reconocimiento entre niños y adultos, causada por una fractura generacional difícil de sanar: los adultos, perdidos en su vivir social, consideran a los infantes como un peso, una entidad desconocida de la que deshacerse. Así, los niños ignorados y maltratados se vuelven crueles, deconstruyendo la idea de inocencia que siempre, estereotípicamente, se le asocia. En el segundo párrafo analizaré esta crueldad en sus varias formas y mostraré como, al final, sea una criminalidad por imitación, un deseo último de rebelión contra un sistema que no los reconoce. En el último párrafo, analizaré un cuento que incluye las dos caras de la misma moneda, en cuanto trata tanto de crueldad infantil como de violencia de adultos hacia los niños.

El tercer capítulo se centrará principalmente en la apariencia, en la necesidad de seguir normas y convenciones, directas e indirectas, para dar a los demás una idea de vida idílica, caracterizada por la riqueza y la felicidad. En particular, en el primer párrafo trataré el tema de los estándares de belleza, analizándolo, por un lado, desde el punto de vista de la clase social y del privilegio, y por el otro lado, refiriéndome al tema de la trasgresión, de la rebelión a estos estándares y de la violencia patriarcal. Los vestidos llevan precisos significados sociales y morales, y por esto hay diferentes códigos que nos enseñan cómo presentarnos en cada contexto. En los textos que analizaré, estas normas se vuelven peligrosas y terroríficas, demostrando su valor efímero, postizo y cruelmente inútil. El segundo párrafo tratará los temas de la casa y de los objetos materiales. La casa, que tendría ser un lugar de seguridad material y emocional, a veces se vuelve en una realidad que no corresponde, una perfecta máscara exterior, que esconde los conflictos peores, pero que da la ilusión de felicidad al resto de la sociedad. Además, esta idea de felicidad es siempre asociada, en el contexto social burgués, a la posesión de bienes materiales, en particular electrodomésticos, adornos, ropa y en general una multitud de símbolos de la riqueza y del bienestar. Esta acumulación de objetos, que a menudo tienen un valor emocional, sirve como refugio mental, consuelo postizo en una vida marcada por el sufrimiento y las relaciones sociales desgarradas. Así, se construyen relaciones enfermizas y surreales con estos objetos, símbolos de recuerdos y seguridad frágil. Todos estos lados de la misma crueldad social serán tratados prestando particular atención a los elementos fantásticos, ya que son precisamente estos elementos los que rompen el orden social y muestran sus aspectos más oscuros. Además, lo fantástico también se analizará como un punto de vista, porque muchas historias no llevan elementos sobrenaturales explícitos, pero son narradas por personajes tan externos y lejanos de los contextos tratados que llegan a considerar el mundo real fantástico. De hecho, las convenciones sociales y las normas morales se vuelven horror puro, un sistema que llega a ser irreal sin demasiados efectos especiales. En estos tres capítulos serán tratadas las varias formas de esta crueldad, problematizando temas como machismo, patriarcado, materialismo, expectativa social, matrimonio, maternidad, adulterio y clasismo. En el análisis de los cuentos, intentaré reflexionar sobre estos temas, analizando sus repercusiones en nuestra cotidianidad.

1. L'elemento fantastico

La produzione letteraria ispanoamericana, riguardante il territorio che comprende tutti gli Stati nazionali presenti in Sud America e parlanti la lingua spagnola, ha oltrepassato diverse fasi durante il XX secolo. Il contesto socioculturale specifico della zona ha favorito la proliferazione di nuovi generi letterari e forme di espressione. Il meticciato culturale, caratteristica fondamentale di questi luoghi, è il risultato dell'incontro tra le popolazioni indigene, la cultura occidentale e l'importazione dell'elemento africano. Si tratta di un incontro violento, dato che la colonizzazione causò genocidi, espropriazione di territori e imposizione di cultura e religione della madrepatria. Questa eliminazione violenta dei popoli originari, in ogni aspetto delle loro culture e tradizioni, ha causato una percezione incerta, titubante e meno definita dell'identità, che si riformula continuamente e che per esistere deve essere adattata alla cultura della madrepatria. Il genere fantastico, tramite le sue diverse declinazioni, ha favorito l'espressione e la denuncia di queste dinamiche interne al mondo ispanoamericano. Silvina Inocencia Ocampo (Buenos Aires, 28 luglio 1903 – Buenos Aires, 14 dicembre 1993), è una delle più importanti rappresentanti di questo genere, che reinventa e utilizza per veicolare la sua visione del mondo, in un modo estremamente personale, riservato e meno politico, rispetto agli altri autori suoi contemporanei. Nella sua narrativa, l'elemento fantastico assume diverse funzioni: problematizza il tema dell'identità, diventa elemento di riscatto delle identità subalterne e decostruisce le convenzioni artificiali e le ipocrisie della società. Prima di approfondire questi temi, è opportuno delineare le caratteristiche principali e le fasi storiche del genere di appartenenza dell'autrice.

1.1 Il fantastico ispanoamericano: cenni letterari

La letteratura, durante il '900, diventa un mezzo per la ricerca e l'affermazione dell'identità ispanoamericana, risultato di conflitti ed incontri. Questa identità ibrida risponde alla ferita inferta dalla colonizzazione, cercandosi nell'eterogeneità e nella relazione, attuando una valorizzazione creativa della violenza subita. Si tratta di una letteratura che stabilisce un codice proprio, diverso dai modelli importati occidentali, e che costruisce un senso di appartenenza per l'uomo ispanoamericano. È possibile suddividere il fantastico ispanoamericano in tre fasi: il fantastico sviluppatosi nel periodo

tra la fine del XIX secolo e l'inizio del XX secolo, che riprende il modello occidentale e tende a riaffermare l'ordine e la razionalità; il neo-fantastico rioplatense degli anni '60 e '70 del XX e quello più recente, detto anche fantastico della globalizzazione, sviluppatosi dagli inizi del XXI secolo.

Il fantastico delle origini, sviluppatosi in Europa nel XIX secolo, è un genere ben definito e codificato con norme precise. Autori come Mary Shelley ed Edgar Allan Poe, si pongono l'obiettivo di mettere la realtà in tensione, di problematizzarla. Tutto ciò che invade e trasgredisce il sistema, difeso saldamente dalla visione razionalista dell'epoca, provoca terrore ed esitazione nel protagonista e nel lettore. I "mostri", elementi che invadono la realtà, spesso hanno una forma fisica, che rende possibile combatterli con armi e strategie umane, pensate scientificamente. Alla fine di questi racconti, comunque, il mostro viene sconfitto, riconfermando la supremazia della razionalità. Per questo, il fantastico delle origini è un genere conservatore, dato che l'elemento inverosimile esiste con la funzione di riaffermare il paradigma razionalista.

Questa struttura narrativa viene poi ripresa durante gli anni '60 e '70 del XX secolo, e diventa mezzo per narrare vicende e tematiche inedite. Gli autori appartenenti alla Generazione del Boom, corrispondente a questo decennio caratterizzato da grande fermento ideologico e estetico-letterario, contribuiscono a un lento processo di ricerca e costruzione del Sé, di un senso condiviso di autoctonia, creando un codice completamente latinoamericano. Questa tendenza, che ruota attorno alla pubblicazione di *Cent'anni di solitudine* di Gabriel García Márquez, ha come obiettivo riscoprire il Nuovo Mondo e renderlo due volte nuovo, reinventandolo su principi autoctoni. Inoltre, gli autori del Boom intuiscono che l'identità ispanoamericana si distacca completamente dall'immaginario coloniale solo quando inizia a concepire sé stessa come in relazione con tutte le stratificazioni culturali che la compone. Altrimenti, come era accaduto nelle produzioni letterarie precedenti, si creavano copie del modello europeo, tentando di adattarlo all'ambiente ispanoamericano, producendo imitazioni improprie e grottesche, oppure si rifiutava completamente il modello imposto (in particolare durante i moti di indipendenza), sfociando però nella rappresentazione di figure stereotipiche, maschere dell'autoctonia, che causavano ancora più divisione tra i due poli: civiltà e barbarie. In entrambi i casi, persiste questa divisione che, a livello letterario, gli autori appartenenti a questo movimento ritengono di dover decostruire. Così, tramite una nuova visione del

genere fantastico, definito neo-fantastico rioplatense, questo bipolarismo tra il Sé e l'Altro, tra la civiltà e la barbarie, si mette in relazione e si interconnette, ricreando il senso dell'identità condivisa. A differenza del fantastico delle origini, il neo-fantastico inizia a considerare la realtà non come un ordine razionale e incrollabile, ma come un costruito, un discorso imposto e dato per scontato. L'elemento fantastico serve per mettere in crisi la realtà, che non è altro che una proposta di definizione, mostrando la sua fragilità e instabilità. Questa relativizzazione dei sistemi di significato, decostruisce tutte le gerarchie e le norme imposte della realtà stessa, permettendo che le identità "altre", escluse e marginalizzate possano rivendicare la loro esistenza. L'elemento fantastico così inteso, squarcia la "ragnatela", rete di insicurezze e limiti che il sistema tesse per proteggersi. Infatti, questo meccanismo di difesa ci impedisce di venire in contatto con l'altro, di andare a comprendere il significato profondo di ciò che ci sta attorno. L'apertura di questi squarci sul velo della realtà ci porta a imparare a identificarci nell'altro, a empatizzare con l'assurdo, a essere il mostro, il fantasma. Si ha quindi una perdita della concezione identitaria del soggetto paziente, che si ritrova a riconoscersi nell'altro, a diventare l'altro. Julio Cortázar, uno degli autori principali di questo movimento, in un'intervista riportata nel libro *Conversaciones con Cortázar* di E. González Bermejo, mette a confronto il neofantastico e il fantastico tradizionale:

[...] los cuentos fantásticos de Lovecraft [...] a mí personalmente no me interesan, porque me parece un fantástico totalmente construido y artificial [...]. Lovecraft empieza creando un escenario que es ciertamente fantástico pero anacrónico, parece algo del siglo XVIII o XIX. Todo tiene lugar en casas antiguas, en mesetas batidas por el viento, en pantanos de vapores que invaden el horizonte. Y cuando finalmente aterroriza al lector ingenuo, comienza a hablar de bestias peludas y maldiciones de dioses misteriosos, que eran inovativos hace dos siglos, cuando hacían temblar a cualquiera, pero que actualmente, al menos a mi manera, no tienen ningún interés. Para mí lo fantástico es algo muy simple, que puede ocurrir en la plena realidad cotidiana, en este mediodía de sol, ahora entre usted y yo, o en el metro, mientras usted iba a esta entrevista.¹

L'autore afferma che i luoghi e i fantasmi della tradizione sono ormai incapaci di suscitare interesse ed inquietudine nel lettore. Propone un fantastico più sottile e di difficile definizione, che si inserisce nella realtà quotidiana, lentamente e senza i colpi di scena tipici del fantastico tradizionale. Infatti, mentre i "mostri classici" come i vampiri, lupi mannari e fantasmi presentano una forma fisica, gli elementi perturbanti nel neo-fantastico spesso sono più vuoti semantici, cedimenti dei sistemi di significato, entità dai confini indefiniti che rivendicano la loro presenza appropriandosi degli spazi fisici e

¹ E. González Bermejo, *Conversaciones*

mentali dei protagonisti. Proprio riguardo questo aspetto, riportare Lovecraft come esempio di fantastico tradizionale è problematico, in quanto Lovecraft stesso è uno dei primi autori a portare mostri senza forma, ad ideare un concetto di orrore innovativo per l'epoca. Infatti, in casi come "The colour out of space", l'elemento orrorifico non è palpabile, ma è un'entità invisibile e amorfa. Egli infatti introduce il concetto di "zona", luogo in cui sono avvenuti eventi paranormali difficili da identificare. Questo concetto verrà ripreso dagli autori del fantastico della globalizzazione, agli inizi del XXI secolo. In questo caso, ho voluto riportare questa intervista perché riporta la visione di Cortázar riguardante il fantastico della tradizione. Egli infatti, tramite i suoi racconti, presenta entità misteriose che si appropriano degli spazi fisici e mentali, creando abissi di significato. Ad esempio, nel racconto "Casa tomada", Cortázar presenta un vuoto invisibile, un rumore indefinito che i protagonisti provano a spiegarsi, ma non riescono.² La loro reazione all'invasione di questa presenza è del tutto passiva, senza colpi di scena, al contrario delle forti e articolate reazioni dei personaggi nel fantastico tradizionale. La loro unica preoccupazione è quella di cercare di riadattare la loro routine in spazi sempre più piccoli, aggrappandosi ossessivamente ai loro rituali quotidiani. Questa entità si impadronisce della casa dei due protagonisti, che si allontanano spontaneamente perché preferiscono venire espropriati pur di non accettare un'abitabilità imperfetta, una condivisione, un dialogo con ciò che irrompe nel loro sistema. La narrazione estraniante (in questo caso rappresentata dalla passività dei personaggi), appositamente voluta dall'autore e ampiamente diffusa nel genere neo-fantastico, confonde il lettore, facendo in modo che si identifichi nell'elemento fantastico, piuttosto che nei protagonisti.

La terza fase del fantastico latinoamericano, detta anche fantastico della globalizzazione, si sviluppa dagli inizi del XXI secolo fino al giorno d'oggi. La narrativa si basa su un contesto socioculturale profondamente diverso da quello trattato dalla Generazione del Boom: siamo in piena globalizzazione, con la diffusione sempre più capillare del liberalismo capitalista. Il mondo globalizzato non ha più confini netti, e la distinzione tra il Sé e l'altro sembra impossibile da definire. Il dualismo tra reale e irreale, tra autoctono e importato svanisce, dato che ci ritroviamo in un unico sistema, che è solo un discorso, una costruzione della realtà, che esiste solo per poter far funzionare i meccanismi socio culturali del neoliberismo. Per questo Mark Fisher, nel libro *Realismo*

² J. Cortázar

Capitalista, afferma che “è più facile immaginare la fine del mondo che la fine del capitalismo”³. In un mondo in cui non sembrano possibili le alternative, in un meccanismo alienante, opprimente, che interconnette tutti, ma riafferma le gerarchie sociali sempre più divisive, il genere fantastico torna ancora una volta come mezzo ideale per denunciare e problematizzare l’attualità. L’elemento fantastico, in questa fase, può presentarsi in due forme principali: lo *weird* e lo *erie*. Mark Fisher teorizza queste due declinazioni nel libro *The Weird and The Eerie*, definendo lo *weird* come qualcosa di fuori posto, che non dovrebbe essere dove si trova, un elemento impreveduto che porta l’alterità dentro i nostri sistemi di pensiero. Lo *erie*, invece, ci proietta direttamente dentro l’alterità, portandoci in spazi rarefatti, in cui è accaduto qualcosa di inspiegabile che ha mutato la zona per sempre. Questo tipo di ambientazione è tipico, ad esempio, nei racconti di fantascienza, specialmente in quelli che narrano di scenari post-apocalittici, spesso utilizzati come metafora per riferirsi a disastri ambientali e crisi umanitarie attuali. A differenza delle due fasi precedenti, che riguardano la dimensione umana, problematizzandone ed analizzandone le sfaccettature, il fantastico della globalizzazione non riguarda gli umani: è piuttosto un modo per farci comprendere che il mondo non è il nostro posto, che non ci appartiene. Tramite questa narrativa, infatti, capiamo che siamo noi gli elementi fuori posto in un ampio universo, che siamo noi l’orrore che distrugge il pianeta.

Questo quadro riassuntivo sarà utile per comprendere appieno la narrativa di Silvina Ocampo, di cui tratteremo numerosi racconti analizzandone proprio la componente fantastica. L’autrice, nonostante fosse stata a lungo definita erroneamente come l’ombra del marito Adolfo Bioy Casares e dell’amico Jorge Luis Borges, entrambi scrittori, e della sorella Victoria Ocampo, una delle editrici più influenti dell’Argentina, riuscì ad affermarsi con successo nel panorama letterario rioplatense, facendo del racconto breve la sua principale forma di espressione. La sua narrazione tagliente, le sue brillanti costruzioni di significato celate sotto un’apparente semplicità e i personaggi originali, ambigui e insoliti faranno di lei una delle autrici più lette e apprezzate del genere.

³ M. Fisher

1.2 Sostituzione e perdita dell'identità

Una delle principali ferite aperte causate dalla colonizzazione è la perdita e sostituzione dell'identità. I conquistadores, infatti, hanno provocato un trauma identitario, imponendosi violentemente sulle popolazioni locali, rendendole rappresentanti dell'alterità sul loro stesso territorio. Rinominando ed espropriando le zone conquistate, infatti, attuarono non solo una conquista militare, ma anche una “colonizzazione dell'immaginario”, gerarchizzando il dialogo con l'altro, considerato imperfetto e immaturo, come se fosse una versione antecedente, un “non ancora” del Sé. Secoli più tardi, attraverso la letteratura avviene un processo di emancipazione dallo sguardo dell'altro e una restituzione del senso di straniamento subito durante il corso della storia. Silvina Ocampo tratta spesso il tema dell'identità, sia dal punto di vista prettamente anti-colonialista, che da una prospettiva più personale e psicologica, in relazione con la percezione del Sé nella società contemporanea, in cui l'identità è una performance accuratamente costruita e mantenuta costantemente.

Il primo racconto che vorrei analizzare è “Hombres animales enredaderas”, contenuto nella raccolta di racconti brevi *Los días de la noche*. Tramite il topos letterario della selva, il racconto problematizza l'identità del soggetto paziente. La selva, fino ad allora, era stata trattata come una delle maschere dell'autoctonia (figure stereotipate create nel tentativo di riappropriarsi del tratto barbarico), insieme all'indio e al gaucho. Infatti, durante la fase di rigetto assoluto del canone occidentale, la selva, considerata come un unico personaggio, rappresentava la natura che aveva resistito alla colonizzazione, in cui il lettore poteva identificarsi. Infatti, rifiutando l'immagine idilliaca del romanticismo europeo, la selva lussureggiante e indomabile diventa il simbolo perfetto dell'alterità barbarica. A seconda dei casi, viene o stigmatizzata, in quanto minaccia l'ordine imposto dai colonizzatori, o esaltata come entità vendicativa, che restituisce ai colonizzatori le violenze subite. In entrambi i casi, si tratta di una rappresentazione stereotipata e bidimensionale, che non permette di andare oltre il binarismo tra la civiltà e la barbarie. In “Hombres animales enredaderas”, invece, le due entità, la selva e il protagonista, entrano in osmosi, facendo sfumare e mettendo in discussione tutti i confini identitari. Il protagonista, sopravvissuto a un incidente aereo, si ritrova a dover sopravvivere nella selva. Egli narra in prima persona la vicenda, permettendoci di seguire la sua progressiva perdita della percezione del Sé, che va a

dissiparsi nel tutto. L'elemento fantastico è l'edera, pianta rampicante e metafora della selva stessa. Questa edera, utilizzando sia la violenza che l'avvicinamento seduttivo, assimila il protagonista, che diventa egli stesso parte della pianta e del resto della selva. Tramite il profumo stordisce l'uomo, e lentamente si intreccia a lui con i suoi rami, impossessandosi di una parte del suo corpo alla volta. Il protagonista tenta con tutte le forze di mantenere la propria identità, aggrappandosi ai ricordi, che sono ciò che lo rende umano. Nel ricordare, si rende conto di quanto i frammenti della vita precedente, ora non siano altro che echi offuscati:

No extraño mi casa; eso sí que no, pero un espejo es una compañía, mala o buena, como todas las compañías, y allí tenía mi espejo redondo como una luna. He dormido esta vez más que todas las otras veces, más que el día de la borrachera; es claro que no puedo estar seguro de no equivocarme.

Progressivamente, il protagonista perde i suoi ricordi, smettendo di abitare la sua forma umana. La violenza parassitaria dell'edera modifica ogni lato della personalità dell'uomo, il quale arriva addirittura a riferirsi a sé stesso parlando al femminile. Questo sottile ma rilevante cambiamento linguistico sottolinea la demolizione dell'identità del protagonista, ormai parte integrante della selva.

Un altro racconto riguardante questo tema è "La casa de azúcar", contenuto nella raccolta di racconti brevi *La furia y otros cuentos*. La protagonista, Cristina, si trasferisce con il marito, il narratore del racconto, in una nuova casa. Dato che è una donna molto superstiziosa, desidera andare a vivere in una casa che non fosse mai stata abitata da nessuno, per paura che l'influenza degli abitanti precedenti mettesse in pericolo la sua vita. Non trovando soluzioni adatte, la coppia si trasferisce in una casa talmente bianca e brillante da sembrare di zucchero, che era stata precedentemente abitata, ma questo dettaglio viene nascosto dal narratore alla moglie. Presto, tutte le persone del vicinato iniziano a chiamarla con il nome dell'inquilina precedente, Violeta. Inoltre, succedono anche altri avvenimenti insoliti, ad esempio le viene recapitato un vestito di velluto che non era suo, che non aveva mai acquistato e che qualcuno le aveva spedito. Inizialmente, la donna tenta di spiegare questo fenomeno, confidando al compagno le sue sensazioni:

"Sospecho que estoy heredando la vida de alguien, las dichas y las penas, las equivocaciones y los aciertos. Estoy embrujada".

Progressivamente il suo carattere e i suoi atteggiamenti cambiano, sotto lo sguardo sconvolto del marito, che la sente sempre più estranea e irriconoscibile. Smette anche di

mettersi in dubbio, comportandosi naturalmente come l'altra persona. Arriva addirittura a cantare con una voce che non è la sua. Al ricercare informazioni, il narratore incontra Arsenia López, la professoressa di canto di Violeta, la quale gli dice che Violeta era morta in una struttura per la cura di malati mentali. Gli racconta come furono gli ultimi giorni di vita della donna:

Muriò de envidia. Repetía sin cesar: “Alguien me ha robado la vida, pero lo pagará muy caro. No tendré mi vestido de terciopelo, ella lo tendrá; Bruto será de ella; los hombres no se disfrazarán de mujer para entrar en mi casa sino en la de ella; perderé la voz, que transmitiré a esa garganta indigna; no nos abrazaremos con Daniel en el puente de Constitución, ilusionados con un con un amor imposible, inclinados como antaño, sobre la baranda de hierro, viendo los trenes alejarse”.

Violeta aveva predetto il futuro, affermando una sorta di predestinazione di Cristina, la quale, in quanto molto superstiziosa, già aveva questo timore. L'elemento fantastico di questo racconto è la sostituzione identitaria stessa, che sconvolge la realtà delle due donne e delle persone circostanti. La vicenda è appositamente presentata sotto una luce ambigua e paradossale, dato che l'autrice non lascia comprendere né il momento di inizio, né la causa di questo fenomeno. Infatti, è come se Violeta rivivesse nel corpo di Cristina, che rimane solo un involucro vuoto, abitato da un'identità altra e irriconoscibile. Si potrebbe anche interpretare all'opposto, considerando Cristina stessa come una “ladra di identità” inconsapevole, appropriatasi della vita di Violeta nel momento in cui è entrata in quella casa. Il narratore stesso esprime questa ambiguità, dichiarando nelle ultime righe del racconto: “Ya no sé quién fue víctima de quién, en esa casa de azúcar, que ahora está deshabitada”. È evidente il tema dell'invasione, rappresentata come lenta, ma inevitabile. Anche in questo caso, come nel racconto trattato in precedenza, avviene una trasformazione, risultato dell'intromissione di un'entità altra, di difficile definizione, nei confini identitari di un personaggio. L'identità di Cristina, i suoi ricordi, le sue conoscenze si perdono, come nel caso del sopravvissuto all'incidente aereo assimilato dalla foresta. Si potrebbe anche analizzare questo racconto da un punto di vista sociale: come la società potrebbe aver influito in questo processo di sostituzione dell'identità? Siamo noi stessi o siamo chi viene stabilito da altri? I primi segnali di questa sostituzione di Cristina si possono dedurre dal comportamento che gli altri abitanti del quartiere hanno verso di lei. Inizialmente, quando si trasferiscono, tutto sembra normale, ma la situazione inizia a cambiare proprio appena i vicini cominciano a riferirsi a Cristina come se fosse Violeta. L'elemento di rottura della realtà, quindi, arriva dall'esterno, e solo dopo questi

avvenimenti la personalità di Cristina inizia a mutare. È automatico quindi chiedersi quanto questa influenza esterna abbia inciso sulla autoconsapevolezza di Cristina, che, è bene ricordarlo, era anche fortemente condizionata dalle superstizioni. L'autrice applica l'omissione narrativa tipica del racconto fantastico, "nascondendo" al lettore ogni spiegazione, mostrando solo il comportamento insolito dei personaggi. Da un punto di vista puramente realistico e attuale, capita frequentemente che la società addossi atteggiamenti, avvenimenti e informazioni non esatte o non pertinenti su una persona, la quale poi farà fatica a liberarsene.

In entrambi i casi riportati, l'identità dei protagonisti viene stravolta, dimostrando quanto sia sfuggente e vulnerabile. Il primo racconto riguarda un'ibridazione, un'unione con la selva, entità indomabile che assimila l'uomo, rendendolo parte di essa. L'identità di Cristina, invece, viene completamente sostituita da quella di un'altra donna. Questo racconto riguarda la costruzione sociale dell'identità, che non viene più fatta coincidere con il corpo di appartenenza. Il corpo, a questo punto, non è altro che un involucro, che contiene un'identità altra, diversa rispetto a quella che dovrebbe contenere. Entrambi i racconti fanno coincidere la perdita del ricordo con la perdita dell'identità, dato che è il ricordo a renderci ciò che siamo. Sono le esperienze ricordate, infatti, a definire il nostro sistema di pensiero e le nostre basi solide su cui fare affidamento. Una volta che il ricordo si dissolve, l'identità può essere sostituita.

1.3 Il ruolo degli esclusi nella narrativa ocampiana

In numerosi racconti, si può notare la particolare attenzione dell'autrice verso personaggi considerati subalterni, appartenenti alle classi sociali meno abbienti. Figure come servi, sarte e domestiche, tramite la loro condizione, riescono a smascherare, e quindi a stravolgere, i rituali sociali. Silvina Ocampo, proveniente da una famiglia aristocratica, si è sempre interessata ai più deboli. Infatti, sono numerosi coloro che la ricordano, durante la sua infanzia, empatizzare con queste persone, in particolare i con i mendicanti, definiti da Mariana Enriquez nel libro *La hermana Menor* come "sus visitantes favoritos". Infatti, la scrittrice afferma:

Silvina no ama solamente a los mendigos. Ama a los sirvientes de la casa. Ama a las niñeras, a las planchadoras, a los cocineros que viven en las dependencias de servicio del último piso. Ama a los trabajadores, y a los pobres. Nunca, en toda su vida, ese amor se transformará en algún tipo de conciencia política o de acción social concreta. Escribe Blas Matamoro en su ensayo dedicado a

Silvina Ocampo, titolato “La nena terrible”, de su libro *Oligarquía y literatura* (Ediciones del Sol, 1975): “El enfrentamiento de los niños terribles pasa por el odio a la familia, y se detiene allí: como hijos de la gran burguesía, no tienen oposición fundamental contra todo el orden social, pero su calidad de marginados familiares les crea una oposición parcial con una de las instituciones fundamentales de ese orden como lo es la familia. Los niños terribles asumen el Mal, no la Revolución⁴”. Y hay algo de retrocido, algo perverso, en esa fascinación de Silvina niña esperando a los mendigos sobre el cedro.⁵

Questa sua sensibilità verso gli esclusi non era esattamente compassione, ma si trattava di curiosità. Subiva il fascino di questa gente, specialmente degli altri bambini mendicanti, che le sembravano più interessanti, più svegli dei coetanei appartenenti alla sua estrazione sociale. Questo interesse per i subalterni la porterà in età adulta a includerli e dar loro rilievo nei suoi racconti. Lei, in quanto appartenente all’alta borghesia, osservava e viveva in prima persona tutti i rituali sociali tipici della sua estrazione sociale. Immersa in questo contesto, ma allo stesso tempo distaccata da esso, in quanto donna estremamente riservata e sfuggente, ne delinea un’interpretazione tagliente e cinica. Per fare ciò, dà voce ai subalterni stessi, permettendo loro di mettere in discussione l’intero sistema. La loro consapevolezza, unita ai prodigi tipici del genere fantastico, li eleva a portatori di ribellione, di giustizia e di vendetta. Oppure, in altri casi, questi personaggi assumono il ruolo di narratori, mostrandoci le vicende dal loro punto di vista.

Un racconto che tratta questa tematica, in particolare mediante un meccanismo di inversione dei ruoli, è *Las esclavas de las criadas*, contenuto nella raccolta *Los días de la noche*. Herminia, una giovane domestica al servizio della signora de Bersi, vive in prima persona il disagio di dover gestire l’invadenza e l’ipocrisia delle persone. Infatti, dato che la padrona di casa è gravemente ammalata, molte sue amiche e conoscenti vanno a farle visita. La voce narrante, ovvero una delle donne che vanno a visitare l’inferma, delinea un’atmosfera macabra e surreale, tramite i dialoghi tra i personaggi:

-Sólo un muerto recibe tantos ramos- comentaba una de las visitas, que era envidiosa hasta para las enfermedades. No volvía a su casa ni para dormir, de miedo de perder algún beneficio que le otorgaran a la enferma; quería disfrutar no menos de las ventajas que de los padecimientos de su amiga.

Herminia ha la fama di essere una brava domestica, talmente brava che i visitatori sono più interessati a lei che alla padrona di casa. Tutti, infatti, cercano in ogni modo di convincerla ad andare a lavorare per loro, qualora la signora de Bersi fosse venuta a

⁴ B. Matamoro

⁵ M. Enríquez, p. 13-14

mancare. L'accanimento ossessivo di questi ospiti verso la ragazza e la totale indifferenza verso la loro amica malata, provoca in lei molto dolore e sconforto, tanto che arriva a pensare: "Nunca hubiera imaginado que las personas fueran tan malas, la amisidad tan falsa, las riquezas tan inútiles". La protagonista, disillusa, sente la pressione di queste proposte sempre più invitanti, sempre più difficili da rifiutare. Inoltre, percepisce la lenta invasione di queste persone, che cercano di impossessarsi della casa, dei possedimenti della sua padrona e, infine, di lei stessa, ridotta a oggetto da contendersi.

Chiunque tenti di assumere Herminia, poco dopo muore di morte violenta. Queste morti sembrano apparentemente accidentali, ma l'elemento fantastico del racconto sta proprio in questo: è la ragazza a provocarle, tramite una forma di sortilegio. Come accade spesso nella narrazione ocampiana, la voce narrante lascia intendere ben poco di ciò che succede: si limita a commentare i fatti in modo superficiale, essendo una delle tante donne interessate a visitare la signora de Bersi. Appare chiaro, però, che gli incidenti siano collegati e che, alla fine, è come se queste vite spezzate avessero fatto guarire la signora de Bersi. Lei stessa definisce la sua rapida guarigione un "miracolo di longevità", che attribuisce a Herminia. Così, la ragazza restituisce la morte violenta a coloro che la auguravano alla sua padrona di casa. Inoltre, lei conosce bene la sua condizione di subalterna: è consapevole del fatto che tutto quell'affetto, tutti quei regali e attenzioni che riceve sono solo un modo per manipolarla, per comprare il suo lavoro. Molte donne, ad esempio, le dicono che una ragazza della sua età dovrebbe viaggiare, vedere il mondo e fare altre esperienze, assicurandole che se avesse lavorato per loro ne avrebbe avuto la possibilità. Cercano così di convincerla, ma lei sa bene che le condizioni in cui vivrà saranno sempre le stesse, se non peggio. Come nei racconti analizzati in precedenza, anche qui avviene uno scambio di ruoli: è la domestica che ha il controllo della situazione. Il titolo stesso suggerisce questa inversione: le donne abbienti, come affermano loro stesse, sono dipendenti dalle loro domestiche. Infatti, il loro dover continuamente cercare domestiche che soddisfino le loro esigenze è ciò che le porta a comportarsi così avidamente. In realtà, tentano grottescamente di dissimulare questo, mascherando invano i loro veri interessi con finta compassione. La padrona di casa non ha alcun potere per difendere la sua abitazione, quindi Hermina lo fa al suo posto, assumendo un ruolo di controllo sulle vite degli altri, proprio come solitamente sono questo genere di persone a controllare lei.

In un altro racconto, *La propiedad*, parte della raccolta *La furia y otros cuentos*, la figura della domestica assume il ruolo di voce narrante. La narrazione inizia con la descrizione del lussuoso ambiente domestico e del rapporto con la padrona di casa. La signora le concede molti privilegi, come il potersi sottoporre gratuitamente a interventi di chirurgia estetica, e le regala tutti i vestiti e oggetti che non utilizza più. La differenza tra le classi sociali è resa in modo quasi commovente, mostrandoci l'entusiasmo della ragazza per ciò che, invece, è rifiutato dalla padrona di casa:

Las mallas de baño, yo las estrenaba nuevitas, porque el día en que la señora las compraba ya le parecían horribles, por esto, por lo otro y por lo de más allá. Yo era muy feliz en aquella vida de abundancia y de lujo [...]. Los remedios viejos y los postres que habían salido mal, me los regalaba para mi madre enferma, que la adoraba como yo.

L'arrivo dell'ospite Ismael Gómez sconvolge tutte le dinamiche della quotidianità. Impone alla padrona di casa di non regalare più niente alla domestica, fa cambiare l'alimentazione per tutta la casa e assume un atteggiamento iper protettivo nei confronti della signora. L'uomo ha una vera e propria adorazione verso di lei:

No la dejaba mover, le alcanzaba cualquier cosita que necesitaba. Todo el día le ofrecía algo de comer, le compraba bebidas finísimas y él no compartía nada, como si si no quisiera abusar de las riquezas de la señora. La gente decía que era un pan de Dios, pero yo no lo tragaba.

Arriva addirittura ad esercitarsi a imitare la sua firma per, a detta sua, non farla scomodare nel gestire le questioni burocratiche. La protagonista ha un pessimo presentimento e avverte l'imminenza di una disgrazia. Infatti, esattamente come in *Las esclavas de las criadas*, la governante intuisce subito le cattive intenzioni dell'uomo, che è interessato ad impossessarsi del patrimonio della signora. Anche in questo racconto, la governante, essendo uno sguardo esterno alle dinamiche di ipocrisia borghese, ne smaschera i meccanismi, prevedendo l'imminente tragedia. Purtroppo però non riesce a impedirla, in quanto la signora muore mentre lei non è presente. Non ci è dato sapere i dettagli dell'accaduto, ma Gómez, che diventa subito il nuovo proprietario di casa, afferma che: "No quiso ser mi novia y ahora es la novia de la muerte, que es menos alegre que yo". Quindi, è stato lui stesso, non accettando il suo rifiuto, a provocare la morte della donna. I presentimenti della ragazza si avverano e lei si ritrova a dover accettare passivamente il suo destino, sapendo che dovrà adeguarsi al nuovo assetto della casa.

Il parallelismo tra i due racconti riportati in questo paragrafo è evidente, in quanto sia Gómez che coloro che vanno a visitare la signora de Bersi sono caratterizzati da

un'avidità talmente spietata e subdola da sembrare surreale. Infatti queste persone arrivano ad augurare la morte, nel primo caso, e a provocarla nel secondo caso, pur di appropriarsi delle ricchezze e dei possedimenti delle proprietarie di casa. Le domestiche non possono fare altro che intuire questi meccanismi e tentare di difendere coloro a cui sono legate. A differenza loro, infatti, le proprietarie non intuiscono la malizia di coloro che vogliono privarle dei loro beni, dato che, essendo immerse in quel contesto sociale, considerano i comportamenti degli invitati assolutamente consoni. Questo opportunismo feroce, infatti, è talmente radicato nelle interazioni sociali da essere normalizzato. Le domestiche, estranee a quella classe sociale, possono smascherarne e contrastarne i meccanismi.

2. La sfera infantile

L'infanzia è un tema ricorrente nella narrativa ocampiana. Infatti, molti racconti brevi hanno come figure centrali i bambini, in funzione di narratori, protagonisti e personaggi di rilievo. Questa tendenza è influenzata dall'esperienza della stessa autrice, descritta come una bambina riservata e sfuggente, che passava le sue giornate arrampicandosi sugli alberi e ricercando la compagnia del personale di servizio.

Gran parte de la literatura de Silvina Ocampo parece contenida ahí: en la infancia, en las dependencias de servicio. De ahí parecen venir sus cuentos protagonizados por niños crueles, niños asesinos, niños asesinados, niños suicidas, niños abusados, niños pirómanos, niños perversos, niños que no quieren crecer, niños que nacen viejos, niñas brujas [...]. No hay periodo que le fascine más; no hay época que le interese tanto.⁶

Risulta difficile delineare con precisione i momenti salienti dell'infanzia dell'autrice, dato che le informazioni a riguardo sono piuttosto vaghe e discontinue. Victoria Ocampo, nota editrice e scrittrice, nonché sua sorella maggiore, ricorda quel periodo in modo molto diverso rispetto a quanto descritto dalla sorella minore. Infatti, nel commento al primo libro di Silvina, *Viaje Olvidado* (1937), afferma:

¿Quién es esta hermana que escribe tan extraño y, sobre todo, que recuerda tan diferente? ¿Qué está haciendo Silvina con la memoria? ¿Qué es esta infancia perversa y pervertida que cuenta en estos cuentos cortos, extravagantes, tajantes? Escribe Victoria: “Todo está escrito en un lenguaje hablado, lleno de imágenes felices -que parecen entonces naturales- y llenos de imágenes no logradas -que parecen entonces atacadas de torticolis-. ¿No serán posibles las unas sino gracias a las otras? [...] Conociendo el lado de la realidad e ignorando la deformación que esa realidad había sufrido al mirarse en otros ojos que en los míos, y al apoyarse en esos sueños, me encontré por primera vez en presencia de un fenómeno singular y significativo: la aparición de una persona disfrazada de sí misma.”^{7,8}

Victoria rimane colpita dalla percezione distorta e differente di quel periodo comune ad entrambe. La medesima realtà, osservata attraverso gli occhi della sorella, le risulta irriconoscibile, come un ricordo deformato. Silvina, attingendo da questi ricordi insoliti, ha modo di ideare personaggi infantili ben delineati, dai profili psicologici più diversi. Ad esempio, nel libro *La furia y otros cuentos* sono quattordici i racconti in cui sono presenti bambini che ricoprono una funzione centrale. L'infante è rappresentato come un'identità dal ruolo molto variabile: in alcuni casi i bambini vengono presentati come subalterni e vittime del sistema, mentre in altri diventano essi stessi gli oppressori.

⁶ M. Enríquez p. 17

⁷ V. Ocampo in M. Enríquez, p.50

⁸ M. Enríquez, p. 50

Il loro punto di vista è talmente distante dal mondo degli adulti, da renderli le personalità adeguate a decostruire gli schemi che ne regolano il funzionamento. Gli adulti rappresentano per gli infanti un'altra dimensione, impossibile da comprendere, ma obbligatoria da accettare. Vi è un mancato riconoscimento del loro status di bambini, considerati dagli adulti solo come elementi di disturbo. Sia che si tratti di un narratore adulto che descrive comportamenti e vicende riguardanti infanti, sia che si tratti del contrario, è sempre presente qualche elemento che stride, che crea dei vuoti di significato, che stravolge la realtà. La freddezza degli adulti è portata all'estremo, facendo vacillare i confini del reale e rendendo ambigui gli scenari a noi più familiari. Inoltre, è quasi totalmente assente il gioco, dimensione fondamentale in questa fase della vita, e le poche volte che viene menzionato, i bambini giocano con strumenti inappropriati e pericolosi, come corde e fiammiferi. Quando i bambini vengono rappresentati come violenti, la crudeltà infantile diventa l'estrema forma di ribellione contro il sistema sociale. Questa cattiveria, infatti, è resa in modo istintivo, imitando la criminalità degli adulti, percepiti come esempio. In ogni caso, l'autrice decostruisce la presunta innocenza che contraddistingue l'infanzia, esplorandone i lati più oscuri. Così, gli infanti da vittime diventano carnefici.

2.1 L'oppressione degli infanti

Questo paragrafo ha il fine di analizzare l'identità infantile come subalterna, in quanto ignorata e silenziata dalla società. Il primo racconto che vorrei analizzare, "Las fotografías", è uno dei testi più significativi riguardo questo tema, dato che dimostra come la vulnerabilità venga spesso trascurata. Il racconto, contenuto nella raccolta *La furia y otros cuentos*, riguarda la festa del quindicesimo compleanno di Adriana, una bambina vittima di un incidente e rimasta paralitica. In particolare, viene posta l'attenzione sull'attività del fotografo, che ha il compito di ritrarre i diversi momenti della festa. Infatti, la cura finalizzata alla buona riuscita delle fotografie è quasi maniacale: nessuno si siede al tavolo prima dell'arrivo del fotografo. Una volta arrivato, ha inizio un processo di vera e propria tortura verso la bambina: viene continuamente mossa, spostata in diverse stanze, cambiata, pettinata, truccata:

En el dormitorio, que medía cinco metros por seis, había aproximadamente quince personas, enloqueciendo al pobre Spirito, dándole indicaciones y aconsejando a Adriana las posturas que debía adoptar. Le arreglaban el pelo, le cubrían los pies, le agregaban almohadones, le colocaban

flores y abanicos, le levantaban la cabeza, le abotonaban el cuello, le ponían polvos, le pintaban los labios. No se podía ni respirar. Adriana sudaba y hacía muecas.

In questo ambiente sovraffollato e caotico nessuno ha la minima cura verso la sua condizione di salute. L'unica preoccupazione di tutti è che le fotografie vengano scattate secondo le loro direttive, soprattutto nascondendo la disabilità della bambina. Infatti, cercano di non far notare i suoi stivali ortopedici, tanto che il fotografo stesso rassicura tutti dicendo che se si fossero visti, lui li avrebbe tagliati dalla fotografia. Alla fine, Adriana muore, stroncata dalla stanchezza e dalla fatica, immersa tra l'indifferenza degli invitati, che se ne accorgono solo successivamente. Infatti, dopo l'ultima fotografia, tutti stappano bottiglie, tagliano torte e versano vino nei calici, tutti rituali che, come afferma la voce narrante stessa: "llevan tiempo y atención". Al momento del brindisi guardano Adriana e inizialmente la credono addormentata. Addirittura, quando realizzano che è effettivamente morta, alcuni credono sia uno scherzo, dicendo: "Como para no estar muerta con este día". In questo racconto si analizzano molti rituali sociali, tra cui la festa e la documentazione tramite fotografie. La fotografia, soprattutto negli ultimi anni, ha un ruolo sempre più centrale nelle nostre vite, in quanto ci permette di ritrarre immagini, eventi e ricordi in pochi secondi. Inoltre, più passa il tempo, più le tecniche per modificare foto e video diventano affinate e precise, dato che l'intenzione di manipolare ed abbellire questi ricordi è sempre esistita. Nel racconto questa manipolazione è concentrata sulla disabilità della bambina, motivo di vergogna della famiglia e condizione da tenere nascosta. Adriana, quindi, viene ridotta a un oggetto da ritrarre, senza emozioni, senza che le vengano fornite le cure e il riposo di cui necessita. Le persone si comportano come se sapessero che questo trattamento è ciò che Adriana stessa vuole, senza preoccuparsi di provare a comunicare con lei:

-Si es el día más feliz de su vida, cómo no la van a fotografiar junto al abuelo, que tanto la quiere.- Luego explicó: -Desde hace un año esta niña se ha debatido entre los brazos de la muerte, ha quedado parálitica.-

Sicuramente, lei non avrebbe voluto farsi fotografare, ma è la volontà degli invitati a fare in modo che la mettano nell'ennesima posa. Nonostante le sue lamentele, infatti, viene comunque ignorata, fino alla tragedia. L'oggettificazione della persona ritratta è un tema ampiamente presente nella letteratura e nel dibattito attuali. Ci sono molti pareri contrastanti a riguardo, tra cui l'idea che fotografare una persona sia una forma di violenza e forzatura, specialmente se si tratta di un soggetto vulnerabile ed impossibilitato a dare

il consenso. Ciò rende il fotografo il detentore di un enorme potere, dato che può controllare il soggetto fotografato al momento dello scatto, ma può anche, nella maggior parte dei casi, diffondere, vendere ed esibire le foto senza il consenso del soggetto stesso. Un esempio di questo potere è mostrato nel racconto *Sangre dulce* (2006), di Giovanna Rivero. Il parallelismo tra i due racconti è dato dal fatto che in entrambi le protagoniste sono bambine costrette a posare davanti ad una macchina fotografica. La protagonista di *Sangre dulce* viene ritratta dal padre, ingegnere minerario che lavora in Sud Africa. Lì, fotografa i bambini locali, con la curiosità e l'orientalismo tipici del colonizzatore. Anche sua figlia, che vede molto di rado, è considerata un oggetto esotico da ritrarre. Per questo, sottopone la figlia alla stessa tortura del rituale fotografico, costringendola a sorridere e stordendola con il flash. Tornando a *Las fotografías*, uno degli aspetti più problematici, oltre alla pratica fotografica stessa, è la continua e spasmodica ricerca di attenzioni degli invitati. Tutti, infatti, tentano di spiccare, di far prevalere la propria opinione, di apparire meglio degli altri. Chiunque suggerisce pose, soggetti, vestiti e dettagli da ritrarre in foto, imponendosi prepotentemente. Il culmine di questa smania avviene, secondo la narratrice, quando l'invitata Humberta si intromette in primo piano in una foto della ragazza con i familiari. Questo gesto di estrema vanità è ciò che provoca la maggiore indignazione della voce narrante. In questo racconto è proprio il punto di vista della narratrice, un'invitata anch'essa, a creare la sensazione di angoscia ed orrore nel lettore. La narrazione costruisce un discorso assurdo: partendo da una situazione ordinaria e realistica, la rende sovranaturale. Per questo, l'elemento fantastico è proprio la costruzione del mostro, del fantasma, che altrimenti non sarebbe presente. La narratrice, inoltre, applica l'omissione narrativa tipica del fantastico: sta assistendo a un vero e proprio spettacolo di atrocità, ma si sofferma sui dettagli più "inutili", descrivendo minuziosamente la tavola, il patio, gli invitati e soprattutto le fotografie. Un altro aspetto orrorifico è la frivolezza e la mancanza di empatia della narratrice, che prova più sgomento per il comportamento di Humberta (il mostro da lei costruito, su cui scaricare la colpa) che per la morte di Adriana. Esprime un vero e proprio accanimento verso questa donna, che denigra e deride durante tutta la narrazione, rendendola l'elemento disturbante, l'assassina della vicenda:

La desgraciada de Humberta logró introducirse en el retrato en primer plano, con sus omóplatos descubiertos y despechugada como siempre. La acusé en público por la intromisión y aconsejé al fotógrafo que repitiera la fotografía, lo que hizo de buen grado. [...] Si no hubiera sido por esa desgraciada la catástrofe no habría sucedido.

La narratrice si preoccupa di rimproverare pubblicamente il comportamento della donna, ma resta completamente indifferente durante tutte le sofferenze inferte alla ragazza per farla fotografare. Questa malizia costante mette in primo piano l'astio personale verso l'invitata, tralasciando invece i dettagli più importanti della tragedia stessa. L'aspetto più disturbante è la totale mancanza di stupore da parte degli invitati per la morte della ragazza, quasi a indicare che se lo aspettassero. La voce narrante, fin dall'inizio, lascia trasparire un presentimento, una tendenza alla sventura riguardante la ragazza. Infatti, nel descriverla, afferma: "Aquella vocación por la desdicha que yo había descubierto en ella mucho antes del accidente, no se notaba en su rostro." Quindi, è come se Adriana fosse predestinata, condannata da sempre alla sofferenza e a una morte violenta. Il presagio è molto presente nella narrativa ocampiana: appare, ad esempio, nel racconto *La casa de azúcar*, in cui Violeta sapeva già che qualcuno le avrebbe rubato l'identità. Anche nel racconto *La propiedad* avviene un meccanismo simile: la voce narrante avverte il presentimento della tragedia, ma non riesce a impedirla. Affermando la predisposizione ad una certa vulnerabilità di Adriana, la narratrice è come se giustificasse la sua indifferenza. Infatti, a differenza della protagonista de *La propiedad*, la narratrice potrebbe aiutare Adriana, ma decide, come tutti gli altri, di limitarsi a guardarla soffrire:

Adriana se quejaba. Creo que pedía un vaso de agua, pero estaba tan agitada que no podía pronunciar ninguna palabra; además, el estruendo que hacía la gente al moverse y al hablar hubiera sofocado sus palabras, si ella las hubiera pronunciado.

La narrazione è talmente ipocrita e cinica da deformare la realtà. La violenza non è esplicitata, ma è resa come una sottile tendenza che attraversa tutto il gruppo. Come la voce narrante, nessuno ascolta né aiuta Adriana, che è vittima dell'indifferenza e della mancanza di sensibilità di tutti. La sua morte pone così una luce inquietante sul rituale sociale della festa, grande palcoscenico che permettere alle persone di mettersi in mostra e attirare l'attenzione. Per gli invitati, infatti, il rituale della festa è più importante della vita umana, dato che lasciano morire di stenti la festeggiata stessa, soffocata dalla vanità aggressiva e dalla superficialità altrui.

Un altro esempio di oppressione verso gli infanti è riportato in "El goce y la penitencia", parte del libro *La furia y otros cuentos*. In questo racconto, la narratrice rievoca il suo adulterio e l'inquietante dinamica degli incontri con l'amante. La donna, per rispettare le tradizioni familiari, porta il figlio a farsi ritrarre da un pittore. Come nel

racconto precedente, la narrazione si apre con la descrizione minuziosa dell'ambiente, in questo caso dello studio dell'artista. La descrizione si concentra sui dettagli più insignificanti, inizialmente tralasciando i dialoghi e le interazioni tra i personaggi. Durante una di queste sessioni, il figlio è irrequieto e non riesce a farsi ritrarre correttamente. Per questo, la madre lo punisce chiudendolo a chiave nella soffitta. Tolto il bambino dalla stanza, la donna ed il pittore iniziano a conoscersi e ad avvicinarsi. Ha inizio così una frequentazione clandestina: ogni volta, i due cercano un pretesto per chiudere il bambino in soffitta, per poter commettere adulterio. Il quadro, nonostante i continui interventi del pittore, prende una forma diversa, non arrivando mai ad assomigliare al figlio della narratrice. A quadro finito, infatti, nessuno ne riconosce il soggetto. La narratrice scopre di essere incinta e, dopo cinque anni, si accorge che il quadro è identico al suo secondogenito. La narrazione tagliente e distaccata rende perfettamente la personalità ambigua della protagonista. Il cinismo della donna si nota soprattutto quando descrive la prima volta che punisce il figlio:

Un día Santiago se portó mal: la voz de un vendor de helados que iba pregonando por la calle, creo que lo perturbó. Hacía gestos, no quería sentarse y a cada instante abría la boca y miraba el techo con cara de idiota. Como única penitencia le infligí la penitencia más divertida del mundo: lo encerré con llave en el altillo.

Nel raccontare questo episodio, traspare la freddezza e la crudeltà di una madre che ignora il figlio, che non tenta di comprenderlo. Vi è una costante incomunicabilità tra i due, come se appartenessero a due mondi separati. Anche in questo caso, il bambino viene ridotto a oggetto da ritrarre, senza che gli venga permesso di ribellarsi, di comunicare, di farsi capire. La pittura, infatti, ha un significato simile alla fotografia, in quanto porta il soggetto da ritrarre alla totale obbedienza verso l'artista. Inoltre, viene oggettificato ulteriormente quando diventa il pretesto che permette ai due amanti di incontrarsi. Non vi è mai alcun rimorso da parte della madre, che narra l'accaduto senza riflettere né sulla moralità delle sue azioni, né sul suo ruolo di genitore. Il sadismo viene reso evidente e normalizzato, tanto che la donna stessa definisce la punizione inflitta al figlio come "la penitencia más divertida del mundo". Inoltre, la madre definisce il figlio come violento, non considerando minimamente la sua stessa crudeltà verso di lui. Ad esempio, quando il bambino viene chiuso per la prima volta in soffitta, alla mancanza di rumore, lei ed il pittore commentano:

-No se habrá suicidado- dije, - podría tirarse por la ventana. -La ventana queda muy arriba- me contestó Armindo. -Puede comer pintura. Es un niño violento-.

Il bambino è talmente deumanizzato che anche la possibilità che egli compia un gesto estremo viene discussa con indifferenza. Dal loro distacco, infatti, si potrebbe dedurre la loro altrettanto indifferente reazione se succedesse qualcosa di fatale al figlio. Infatti, dopo aver constatato che fosse ancora vivo, tornano a chiuderlo a chiave nella soffitta. Infliggono questa punizione al bambino ogni volta che si vedono e la madre arriva ad architettare stratagemmi per indurre il figlio a comportarsi male:

Cada vez que llevaba a Santiago al taller, para infligirle la consabida penitencia, involuntariamente yo conseguía que se portara mal. No había otro pretexto para encerrarlo con llave. Armindo y yo sabíamos que nuestro goce duraría el tiempo de la penitencia.

In questo modo, l'immagine educativa di madre cade completamente, dato che la narratrice induce il figlio a un comportamento scorretto per il suo interesse personale. I confini del reale cominciano a vacillare quando il quadro del bambino inizia a prendere un'altra forma rispetto a ciò che il pittore vorrebbe rappresentare. Nonostante i suoi interventi, il dipinto pare avere una vita propria, che si ribella alle modifiche dell'artista. Anni più tardi, si scopre che il dipinto è in realtà identico al secondo figlio della narratrice, avuto dall'amante. L'assurdità dell'avvenimento è ancora una volta resa in modo distaccato, naturale:

Nunca sabré si ese retrato que tanto miré formó la imagen de aquel hijo futuro en mi familia o si Armindo pintó esa imagen a semejanza de su hijo, en mí.

Il finale riprende la stessa dinamica del racconto *La casa de azúcar*, in cui l'incertezza è tale da rendere impossibile individuare un colpevole, una vittima, un rapporto causa-effetto. La realtà viene stravolta e le identità sostituite: colui che avrebbe dovuto essere il soggetto del quadro viene sostituito dal nuovo figlio. Così, tramite quell'immagine, viene esposto l'adulterio stesso. Il tema dell'adulterio verrà trattato anche in altre opere, riportate nel prossimo paragrafo. La particolarità di questo caso è che la relazione clandestina si sviluppa approfittando dell'assenza del figlio, chiuso forzatamente in soffitta da quegli adulti che dovrebbero proteggerlo e prendersi cura di lui. Il fantastico espone la crudeltà del reale: il viso dipinto del secondogenito mostra al mondo l'insensibilità della madre.

Per concludere, ciò che accomuna questi due racconti è la totale superficialità ed indifferenza degli adulti verso gli infanti. Essi sono solo un pretesto per permettere agli

adulti di raggiungere i loro scopi: nel primo caso, la festa di Adriana è più importante della bambina stessa, dato che permette agli invitati di mostrarsi ed attirare l'attenzione; nel secondo caso, invece, il bambino non è altro che uno strumento funzionale che permette a una relazione clandestina di svilupparsi. L'identità infantile risulta deumanizzata, al punto che neanche i maltrattamenti e la morte stessa provocano sgomento.

2.2 La crudeltà infantile

In numerosi racconti, i bambini assumono ruoli insoliti e presentano personalità complesse, non ridotte alla stereotipata innocenza che li caratterizza nella maggior parte delle rappresentazioni letterarie. L'identità infantile è decostruita, ridimensionata, mostrata tramite un'ottica tutt'altro che convenzionale. I bambini, infatti, arrivano a compiere crimini violenti, sconvolgendo l'idea di purezza che attribuiamo, quasi automaticamente, all'infanzia. Nei diversi racconti è evidente un forte legame tra i personaggi infantili e le morti violente, in un contesto stereotipato e socialmente costruito. Questo contrasto è ciò che decostruisce i rituali sociali (in questi casi, il matrimonio e la festa di compleanno). La loro crudeltà rappresenta l'adattamento forzato al mondo degli adulti, che dovrebbe essere familiare e protettivo, ma risulta ostile e distaccato. Per questo, in loro vi è un desiderio implicito di vendetta, unito ad un'ingenua "letteralizzazione" del comportamento adulto, ovvero un'attuazione di determinate azioni e comportamenti che secondo i codici comunicativi degli adulti non verrebbero presi alla lettera, ma i bambini non ne colgono il carattere ironico o metaforico. Così, questi tragici delitti rappresentano l'estrema ribellione all'indifferenza dolorosa del mondo esterno.

Il racconto "La boda", parte della raccolta *La furia y otros cuentos*, è un esempio di decostruzione orrorifica dell'istituzione sociale del matrimonio. Gabriela, una bambina di sette anni, si imbatte in un ragno e, persuasa dalla sua amica Roberta, una ragazza di vent'anni, lo conserva in una scatola. Successivamente, mentre si preparano dal parrucchiere per il matrimonio della vicina Arminda, cugina di Roberta, posiziona il ragno nell'acconciatura posticcia destinata alla sposa. Il giorno del matrimonio, mentre si dirige all'altare, Arminda cade a terra, senza vita. La bambina narratrice del racconto si ritiene colpevole della morte della giovane sposa. L'intero racconto, infatti, può essere interpretato come una confessione. La narrazione inizia con la descrizione del rapporto

tra Gabriela e Roberta. La narratrice considera quella ragazza molto più grande di lei un punto di riferimento. Si ritiene privilegiata in quanto amica di una ventenne e cerca continuamente la sua approvazione:

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

Il rapporto tra le due è evidentemente sbilanciato: Roberta manipola la bambina, approfittando del fatto di esserne una figura di riferimento, un esempio da seguire. La narratrice, inoltre, non conduce una vita che dovrebbe condurre una bambina della sua età. Risulta invece assimilata al mondo degli adulti, dato che esce frequentemente con Arminda e Roberta, mentre non menziona mai amici coetanei. Inoltre, è inquietantemente interessata agli avvenimenti e ai pettegolezzi del quartiere. Ad esempio, descrive minuziosamente i sontuosi preparativi delle nozze, con un’attenzione per i dettagli molto insolita per una bambina di sette anni. Gabriela passa la maggior parte del tempo con Roberta, che la porta a passeggiare e si fa tenere compagnia da lei quando va dal parrucchiere. In questo modo, la bambina risulta tagliata fuori dai luoghi e dalle attività tipiche dell’infanzia, non avendo accesso né a giocattoli né a spazi adatti al gioco. Questa assenza la porta a giocare con ciò che capita, come ad esempio gli attrezzi del parrucchiere:

Mientras que le teñían el pelo de rubio con agua oxigenada y amoníaco, yo jugaba con los guantes del peluquero, con el vaporizador, con las peinetas, con las horquillas, con el secador que parecía el yelmo de un guerrero y con una peluca vieja, que el peluquero me cedía con mucha amabilidad.

Questo suo adattamento la mette in contatto con oggetti e strumenti pericolosi, senza nessuna supervisione da parte degli adulti. Inoltre, questa sua ricerca, quasi automatica, del gioco, è simbolo di una rivendicazione involontaria e tacita della sua identità di infante, totalmente annullata. In questa vicenda, l’unico tratto tipicamente infantile che le viene attribuito è l’innocenza, dato che nessuno potrebbe considerarla capace di compiere un delitto. È lei che, mentre gioca con l’acconciatura posticcia della sposa, chiede a Roberta se può metterci il ragno dentro, ed è sempre lei che, dopo solo un cenno distratto di approvazione dell’amica, lo posiziona minuziosamente lì, curandosi di non far trasparire nessuna anomalia nell’acconciatura. Nonostante ciò, quando confessa la sua colpevolezza, nessuno le crede. Nell’immaginario comune, infatti, è moralmente impossibile che una bambina della sua età possa compiere un gesto di tale atrocità. Per

questo, è possibile che Gabriela sia diventata, quasi inconsciamente, il braccio armato di Roberta, la quale ha approfittato dell'inaccusabilità della bambina. Infatti, il potere della ragazza è tale da persuadere Gabriela a conservare il ragno velenoso semplicemente dicendole che l'animale è simbolo di speranza. La bambina conosce la pericolosità del ragno, ma nonostante ciò crede ciecamente all'amica. Successivamente, tramite quel cenno di approvazione mentre ha la testa sotto al vaporizzatore del parrucchiere, Roberta induce Gabriela a mettere il ragno nello chignon. Questa sua volontà attiva di sabotare il matrimonio si potrebbe dedurre dalle sue stesse parole:

-Todo esto será un secreto entre nosotras- dijo Roberta, al salir de la peluquería, torciendo mi brazo hasta que grité. Yo no recordaba qué secretos ma había dicho aquel día y le respondí, como había oído hacero a las personas mayores. -Seré una tumba.-

Gabriela non comprende appieno a che segreto si riferisca l'amica e non lo associa con l'introduzione del ragno nell'acconciatura. Nonostante la sua confusione, risponde meccanicamente, emulando il comportamento degli adulti. Sembra addirittura non considerare la pericolosità del suo gesto, tanto che se ne rende conto a tragedia compiuta, quando la sposa cade a terra, avvelenata. Per questo, l'assassinio non è considerato come un gesto premeditato, ma viene ridotto alla dimensione del gioco, in quanto la bambina introduce il ragno nell'acconciatura per curiosità, per poter donare speranza alla sposa o addirittura per noia. Avviene durante uno dei lunghi pomeriggi passati nel salone del parrucchiere, e lo chignon della sposa non è altro che uno degli oggetti del salone con cui la bambina si intrattiene. Roberta, invece, è perfettamente consapevole dell'incombenza dell'omicidio. La ragazza, inoltre, è mossa da una forte invidia verso Arminda, perché si sposerà prima di lei. Infatti, percepisce il matrimonio come un traguardo fondamentale da raggiungere. Roberta stessa, parlando della fortuna di Arminda per le sue nozze, afferma che "a los veinte años las mujeres tenían que enamorarse o tirarse al río." Vi è quindi un limite di età per sposarsi, come se l'innamoramento si potesse controllare. Inoltre, le alternative possibili sono il matrimonio o la morte, intesa come cancellazione, inesistenza dell'identità femminile se non sposata. La pressione sociale riguardante il matrimonio può portare a gesti estremi, mossi dall'invidia verso coloro che riescono a raggiungere questo importante traguardo. Inoltre, parlando più in generale, le stesse aspettative sociali potrebbero portare a scelte affrettate, che rischiano di avere come risultato un matrimonio infelice. La cerimonia, infatti, non è altro che un'apparenza di

felicità ben codificata. La simbologia del matrimonio, riguardante abiti, colori, decorazioni e musiche, è tradizionalmente uno spettacolo, studiato ad arte per stupire gli invitati ed esibirsi in società. Lo sfarzo e l'esagerazione sono funzionali per mostrare al mondo la felicità della coppia, come se fosse possibile rappresentare tale felicità tramite abiti e beni materiali. Il tutto avviene trascurando la parte emotiva (infatti, nel testo non vengono mai nominati né lo sposo, né la relazione che Arminda ha con lui). L'obiettivo principale della sposa è quello di attirare l'attenzione degli invitati tramite le sue scelte estetiche. In particolare l'acconciatura è ciò che preoccupa maggiormente la ragazza:

El peinado era tal vez lo que más preocupaba a Arminda. Había soñando con él toda su vida. Se mandó hacer un rodete muy grande, aprovechando una trenza de pelo que le habían cortado a los quince años.

Quindi, per tutta la vita lei aveva pensato all'acconciatura da indossare al matrimonio, non al matrimonio stesso, né alle conseguenze che esso comporta. Ciò è molto comune, dato che veniamo bombardati dai mass media con immagini e notizie riguardanti matrimoni, con annesse le descrizioni più dettagliate. Inoltre, sin dall'infanzia, le bambine vengono abituate a considerare il matrimonio come il giorno più importante e lieto della loro vita. Questo pensiero terribilmente maschilista sminuisce ogni altro obiettivo raggiungibile dalla donna, instaurando nelle menti delle giovani l'idea che il matrimonio sia la massima realizzazione della loro identità femminile. Fortunatamente, questa tendenza si sta gradualmente perdendo, ma era prevalente nel contesto borghese argentino degli anni '50. Nel racconto è l'aspettativa sociale che porta Roberta a provare un'invidia logorante nei confronti della sposa. Il personaggio di Roberta, delineato secondo il punto di vista della narratrice, è considerato una figura positiva e inizialmente non ne si nota questa invidia logorante che la caratterizza. Ancora una volta, infatti, la narrazione è deformata dal punto di vista di Gabriela, ingenuamente immersa in un mondo di adulti che non comprende appieno. Questa omissione narrativa è ciò che rende orrorifica la vicenda: non ci è dato sapere il livello di consapevolezza della bambina al momento della tragedia. È opportuno domandarsi, infatti, se Gabriela abbia descritto il livello di controllo di Roberta su di lei per attribuirle la colpa, per affermare di essere stata manipolata. Infatti, è possibile che la bambina sia consapevole di aver commesso un crimine, sin dal momento in cui decide di conservare il ragno. Questa interpretazione getta un'ombra oscura sulla sua innocenza, non più data per scontata. L'ambiguità

narrativa mette in dubbio l'intera vicenda, lasciando il lettore con una sensazione di incongruenza ed inquietudine. La mia personale interpretazione è che, in un contesto così malizioso, la narratrice abbia compiuto il crimine senza premeditarlo, senza pensare alle conseguenze, ma solo per ottenere l'approvazione di Roberta. La ragazza, infatti, approfittandosi dell'ingenuità della bambina, ha potuto eliminare la tanto invidiata sposa. Così, il crimine rimane senza colpevoli, dato che la confessione di una bambina non può essere credibile. Questa possibile interpretazione porta a riflettere sull'aspettativa sociale, talmente forte da portare chi non riesce a soddisfarla a compiere (o lasciar compiere) gesti estremi, mossi dall'invidia e dalla frustrazione.

Un altro racconto riguardante dinamiche simili è "Voz en el teléfono", anch'esso contenuto in *La furia y otros cuentos*. In questo caso, la voce narrante è Fernando, un uomo che confessa, durante una telefonata, di aver commesso un terribile crimine quando era bambino. Il racconto si apre con una serie di dichiarazioni di insicurezza e paura, apparentemente non relazionate tra loro, ma che verranno contestualizzate in seguito.

No me invites a casa de tus sobrinos. Las fiestas infantiles me entristecen. Te parecerá una macana. Ayer te enojaste porque no quise encender tu cigarrillo. Todo está relacionado. ¿Que estoy loco? Tal vez. Ya que nunca puedo verte, terminaré por explicar las cosas por teléfono. ¿Qué cosas? La historia de los fósforos.

Il protagonista ricorda le raccomandazioni della madre, che gli proibiva di giocare con i fiammiferi, in quanto, ovviamente, pericolosi. Questi avvertimenti, che appaiono come le consuete preoccupazioni di una madre, hanno invece funzione di presagio, riprendendo il meccanismo narrativo presente in racconti come "La casa de azúcar" e "La propiedad". Infatti, la proibizione aumenta la sua fascinazione per il fuoco: la curiosità per i fiammiferi diventa quasi ossessiva per il bambino, attratto da ciò che non può ottenere:

-Fernando, si jugás con fósforos, vas a quemar la casa- me decía mamá, o bien: -Toda la casa va a quedar reducida a un montoncito de cenizas- o bien: -Volaremos como fuegos de artificio.- ¿Te parece natural? A mí también, pero todo eso me inducía a tocar fósforos, a acariciarlos, a tratar de encenderlos, a vivir por ellos.

Nonostante debba narrare una tragedia, Fernando pone particolare attenzione nel descrivere elementi frivoli e apparentemente fuori contesto. Infatti, si perde in una lunga descrizione della sontuosa casa in cui ha passato l'infanzia. Questa descrizione rasenta l'assurdo ed il grottesco: la famiglia possiede intere stanze solo per tenerci i bauli o per lavare i vestiti. È questa la prima critica sociale del racconto: si espone, sempre tramite

una sottile ironia, l'esagerazione e l'eccesso della borghesia. Per il quarto compleanno di Fernando, sua madre organizza una festa in casa. Lo scenario è simile a quello narrato in "Las fotografías", dato che ogni singolo dettaglio, dal cibo agli addobbi, è studiato maniacalmente. La madre arriva addirittura a togliere gli oggetti di valore dalle teche da esposizione, sostituendoli con giocattoli e oggetti di plastica. Inizialmente, l'ipocrisia che caratterizza le interazioni tra gli invitati non è colta dal narratore, che riporta i loro primi dialoghi:

[...] mi madre aseguraba que nunca había que decir bonita a las bonitas, sino a las feas porque era más amable; que la belleza está en el alma y no en la cara; que Boquita era un esperpento, pero que "tenía algo". Además mi madre no mentía: siempre se arreglaba para pronunciar las palabras de un modo equívoco, como si se le enredara la lengua [...].

Il bambino non comprende la malizia di questi meccanismi contraddittori, dato che appartengono al parlare sociale degli adulti. Per questo, come la maggior parte degli infanti, considera la madre come una persona ammirevole e sincera. Dopo che il festeggiato spegne le candeline, la madre e le sue amiche vanno a chiudersi in una stanza, lontane dai bambini e dalle domestiche, lasciate a prendersi cura di loro. Si creano così due zone, due mondi separati: quello degli adulti e quello dei bambini. Il protagonista, incuriosito, segue le donne ed entra nella stanza, nascondendosi ed invadendo quello spazio che non gli appartiene. Le donne parlano di frivolezze come vestiti e accessori, anche confrontandosi le proporzioni del corpo. Ciò che turba maggiormente Fernando è una chiamata che arriva al telefono, indirizzata a sua madre. Le amiche tentano di indovinare chi sia l'uomo che la sta cercando, nominando i vari amanti con i relativi soprannomi. Fernando, quindi, nello scoprire l'infedeltà della madre, esce allo scoperto, quasi dimenticandosi di essere nascosto. Inoltre, approfittando della confusione del momento, prende una scatola di fiammiferi dalla stanza. Tornando dagli altri bambini, porta loro i fiammiferi e presto tutti iniziano a giocarci. Il loro gioco è un attento processo di apprendimento e perfezionamento, sotto la guida di Fernando. Infatti, è lui che pianifica il delitto, decidendo come utilizzare i fiammiferi più potenti:

No teníamos que desperdiciar fósforos en niñas. Esos fósforos lujosos estaban destinados para la salita íntima donde los había encontrado. Eran los fósforos de nuestras madres.

Successivamente, è Fernando stesso a chiudere le donne nella stanza e a tenersi la chiave. I bambini posizionano carta da regalo e vecchi libri attorno alla stanza e appiccano il fuoco. I soccorsi arrivano troppo tardi, quando le donne erano già morte tra le fiamme.

La narrazione dell'assurdo, ancora una volta, riguarda il punto di vista del narratore e ciò che egli enfatizza. Infatti, il racconto si conclude con la descrizione di un costoso mobile cinese, e delle sue condizioni dopo l'incendio:

La última visión que tengo de mi madre es de su cara inclinada hacía abajo, apoyada sobre un balaustre del balcón. ¿Y el mueble chino? El mueble chino se salvó del incendio, felizmente. Algunas figuritas se estropearon: una de una señora que llevaba un niño en los brazos y que se asemejaba un poco a mi madre y a mí.

L'attenzione per gli elementi più insignificanti delinea un inquietante distacco del narratore rispetto alla vicenda. Si tratta anche in questo caso di una morte violenta non percepita come tale. Nonostante, logicamente, il narratore ormai adulto sia stato segnato da quella tragedia, nel raccontarla non presenta segni di pentimento o riflessione riguardo le sue azioni. Ciò che rende la narrazione incongruente ed orrorifica è proprio l'approccio del protagonista che, nonostante definisca la madre un "pan de Dios", non sembra sottolineare, con la stessa enfasi, la gravità della sua perdita. La distanza emotiva tra Fernando e la madre è abissale: l'uomo, in età adulta, enfatizza il valore dei beni materiali, come il mobile cinese, lasciando intendere che, in quella casa esagerata, avesse un legame emotivo con gli oggetti lussuosi piuttosto che con le persone a lui vicine. Inoltre, ciò che sconvolge il maggiormente lettore è la freddezza degli infanti nell'organizzare il delitto: loro sono perfettamente consapevoli del tragico esito che avrà la loro azione. Similmente al racconto "La boda", anche in questo caso vi è una confessione, un'ammissione di colpevolezza. In entrambi i casi, i bambini causano morti violente, simbolo di una lontananza generazionale orrorifica. Anche in "Voz en el teléfono", infatti, vi è un tentativo di avvicinamento nel mondo degli adulti, un'invasione della loro dimensione. Questa invasione non fa altro che riconfermare la divisione totale, mostrando al protagonista come quel mondo sia finto, frivolo ed ingannevole. La dinamica sociale che viene esposta in questo caso è l'infedeltà, ampiamente diffusa e normalizzata nel contesto borghese. Rappresenta l'apice dell'ipocrisia radicata in questi ambienti sontuosi, in cui l'idea di una famiglia tradizionale ed unita è ciò che va preservato, nascondendo i numerosi adulteri. Fernando viene sconvolto dal fatto che la madre, in realtà, non segua determinate norme sociali: vede trasgredire colei che gli ha sempre imposto regole. Per questo, il suo gesto fatale è da intendere come una trasgressione conseguente a questa scoperta, un ribellarsi all'ipocrisia di chi lo controlla. Ritengo sia riduttivo interpretare il delitto come una vendetta, dato che secondo me è il risultato della curiosità e, similmente

al racconto “La boda”, del gioco. Ancora una volta, infatti, i bambini del racconto giocano con oggetti inappropriati e pericolosi, mentre i giocattoli sono messi in esposizione nelle teche di casa, solo per creare l’estetica della festa. Neanche in questo caso i bambini ricevono le attenzioni adeguate: le donne, perse nelle loro frivolezze, non si accorgono neanche del fatto che i loro figli stiano giocando con i fiammiferi. I figli, alla fine, richiamano l’attenzione delle madri nel peggiore dei modi.

In entrambi i racconti trattati in questo paragrafo, la crudeltà infantile è il risultato dell’incomunicabilità tra le generazioni. Si tratta di infanti che tentano di avvicinarsi agli adulti, scoprendone le intricate e complesse dinamiche sociali, basate sull’apparenza, l’invidia e le aspettative. L’identità infantile, ignorata e silenziata dagli adulti, viene ben delineata, decostruendo l’idea di innocenza che da sempre la caratterizza. Le tragedie vengono sminuite con la superficialità disarmante appresa dagli adulti.

2.3 La furia: ponte tra i due mondi

“La furia”, racconto che dà il titolo alla raccolta, rappresenta una sintesi tra diverse manifestazioni della crudeltà. Vengono rappresentate le due facce della stessa medaglia, in quanto il racconto contiene sia la crudeltà infantile, che un crimine compiuto da un adulto contro un bambino indifeso. Tramite le sue diverse sfaccettature, viene mostrato quanto la violenza sia radicata, quasi normalizzata. Si tratta di un altro racconto in cui è difficile identificare colpevoli e ancora più difficile empatizzare con i personaggi. Il protagonista, dopo aver commesso un delitto, ne narra le circostanze. Il primo dettaglio che riporta è il rumore di un tamburo che, nonostante sia cessato, lui sente ancora rimbombare nella sua mente. La vicenda si basa sulla relazione tra lui e Winifred, una baby sitter conosciuta in un parco, mentre portava a passeggiare il bambino a lei affidato. È il bambino che suona incessantemente un tamburo, e quel rumore assordante e ripetitivo sarà presente nel corso di tutta la vicenda. I loro appuntamenti sono caratterizzati dal racconto dei ricordi d’infanzia della donna, segnati da una serie di eventi tragici. Winifred, infatti, era estremamente crudele con la sua migliore amica, Lavinia. Questa cattiveria era causata dall’invidia verso la ragazza, che presentava le caratteristiche convenzionalmente ritenute più attraenti e positive dalla società. Tuttavia, nel raccontare le vicende ha un punto di vista estremamente incongruente, in quanto si considera benevola verso l’amica:

Tenía el pelo largo y rubio, la piel muy blanca. Para corregir su orgullo, un día le corté un mechón que guardé secretamente en un relicario; tuvieron que cortarle el resto del pelo, para emparejarlo. Otro día le volqué un frasco de agua de Colonia sobre el cuello y la mejilla; su cutis quedó todo manchado.

A detta sua, queste azioni avevano sempre il fine di correggere i difetti caratteriali della bambina. Per questo, Winifred si considera una vera e propria madre per l'amica, che ha a cuore solo il suo bene. Durante una rappresentazione religiosa, per il "día de la Virgen", entrambe le bambine vengono vestite da angeli, con ali composte da piume di cotone. Tragicamente, la candela che Winifred reggeva viene a contatto con le ali di Lavinia, incendiandole. La bambina, che non viene soccorsa in tempo, muore carbonizzata. Anche riguardo la morte dell'amica, la donna si dimostra fermamente convinta della sua condotta impeccabile:

No faltó gente mal intencionada que me acusara de haber incendiado a propósito las alas de Lavinia. La verdad es que sólo puedo jactarme de haber sido bondadosa con una persona: con ella.

Inoltre, definisce quel giorno come in giorno in cui perse per sempre la felicità. Da allora, continuerà a commettere crudeltà verso le persone, ed il protagonista è una delle sue vittime. La coppia si dirige in un albergo a ore, facendo entrare anche il bambino di nascosto. Persi nelle loro effusioni, non si accorgono dell'allontanamento del bambino dalla stanza. Il narratore, quindi, lo cerca e, una volta trovato, torna nella stanza, ma Winifred è sparita, senza lasciare tracce. A quel punto si rende conto di non sapere nulla né della donna, né del bambino. Cerca in tutti i modi di dialogarci, chiedendogli il suo nome, il suo indirizzo e come rintracciare i genitori, senza ottenere risposta. Il bambino continua a giocare con le frange della trapunta, con il tappeto, con la sedia e non smette mai di suonare il tamburo. L'uomo lo minaccia, gli dice che se avesse continuato a fare rumore, lo avrebbe ucciso. Il bambino urla e l'uomo lo soffoca con un cuscino. La conclusione del racconto riporta la giustificazione insufficiente ed assurda del narratore:

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.

La gravità del delitto contrasta con questa giustificazione effimera, ma rappresenta perfettamente l'attenzione maniacale verso la reputazione, talmente importante da rendere sacrificabile una vita innocente pur di preservarla. Inoltre, ancora una volta, non vi è nessun segno di pentimento da parte del narratore che, sentitosi manipolato ed abbandonato dalla donna, soccombe alla furia, alla totale mancanza di controllo. Ancora

una volta le morti violente non vengono trattate come tali, ma riportate con il distacco orrorifico della narrazione dell'assurdo. Questo distacco è tale da rendere la vicenda irrealistica, a sfumare i confini del comportamento umano. Winifred è l'emblema di queste vacillazioni del reale: provoca dolore e distruzione, ma non si considera né colpevole, né pentita. Dopo la morte dell'amica, lei non ha più ritrovato la felicità ed è rinchiusa in un meccanismo di crudeltà continua, verso chiunque, quasi per riconfermare e mantenere vivo il ricordo di quella tragedia. Viene esposta, tramite le narrazioni di entrambi i personaggi, la normalizzazione della violenza, talmente diffusa nella società da non essere percepita come tale. Inoltre, i due cercano giustificazioni impensabili, come la volontà di correggere i difetti di una persona o la necessità di silenziare un bambino, per evitare lo scandalo. Dato che, a livello morale, tali azioni non dovrebbero avere alcuna giustificazione, si insiste nel cercarne una. Inoltre, anche in questo caso viene trattato l'abisso generazionale tra adulti ed infanti. Il bambino è solo un pretesto, uno strumento che rende possibile ai due di incontrarsi. La sua identità non viene riconosciuta, in quanto loro non gli forniscono le attenzioni e le cure che dovrebbe ricevere. Invece, viene portato in luoghi in cui non dovrebbe stare e in nessun caso lo si cerca di comprendere. Come afferma Rosalba Campra, nell'articolo *Sobre La furia, otros cuentos y las sorpresas de lo previsible*, pubblicato nel 1997 nella rivista *América: cahiers du CRICCAL*, vi è sempre un odio latente tra le generazioni:

El universo narrativo de Silvina Ocampo, como ya han señalado repetidamente los críticos, está regido por la incomprensión y la crueldad. Las relaciones entre niños y adultos, por ejemplo, (pero también entre hombres y mujeres, entre amigos, entre vecinos) están dominadas por un odio eficiente hasta el asesinato.⁹

Solo verso la fine, l'uomo tenta un avvicinamento comunicativo, ma la distanza è tale da renderlo impossibile. Ancora una volta, il bambino si ritrova immerso in un ambiente ostile e inappropriato. Il fatto che suoni ossessivamente il tamburo, durante tutta la vicenda, potrebbe essere interpretato come un tentativo di richiamare l'attenzione, per affermare la sua presenza continuamente ignorata. Questo suono, inoltre, scandisce ed accresce la tensione della vicenda, che culmina con il terribile delitto.

⁹ R.Campra p.195

3. Abbigliamento, oggetti e ambiente domestico

Tra gli aspetti del vivere sociale che Silvina Ocampo si occupa di decostruire vi è, come abbiamo già visto, l'apparenza. Questo doversi mostrare agli altri seguendo determinati codici prestabiliti, spesso falsando e stravolgendo la corrispondenza tra apparenza e sostanza, tra illusione e realtà, si esprime soprattutto tramite l'abbigliamento e l'ambiente domestico. Come ho già riportato in precedenza, infatti, l'aspettativa sociale riguarda molti aspetti del quotidiano, e determinate etichette ci vengono imposte, meccanicamente, dall'esterno. In questo capitolo andrò ad analizzare la dimensione riguardante il vestiario, l'ambiente domestico ed il rapporto con i beni materiali in generale. Si tratta di elementi in base ai quali, seppur con le limitazioni che andremo a trattare, ci si costruisce la propria identità sociale. La manipolazione dell'aspetto fisico, che attuiamo quotidianamente, ci viene imposta sia direttamente che indirettamente dal mondo esterno. Infatti, è finalizzata ad affermare e riconfermare l'appartenenza a determinati ceti sociali e sottoculture o ad indicare la nostra professione. Inoltre, è un mezzo per differenziarci, per distaccarci da queste imposizioni ma, quando tentiamo un allontanamento da un sistema, finiamo inevitabilmente in un altro: abbiamo un'illusione di libertà creativa, ma non vi è scampo dalle etichette che la società, consapevolmente o meno, ci associa. Certo, le scelte estetiche sono sempre più libere, ma sempre portatrici di significato, che viene comunque giudicato e spesso non compreso. Questo doversi adeguare alle norme estetiche è ciò che, nei racconti che tratteremo in seguito, diventa orrorifico. La vanità e la mania di seguire gli standard di bellezza, o di stravolgerli, rispettivamente, sono ciò che viene reso surreale, grottescamente fatale. Queste vicende riguardano principalmente personaggi femminili, più soggetti a questa aspettativa sociale strettamente patriarcale. Per quanto riguarda l'ambiente domestico, il discorso è simile: ci si preoccupa di renderlo il più ordinato e curato possibile, in modo da essere ammirato ed invidiato. Questa manipolazione, finalizzata a dare l'illusione di un ambiente sereno, riguarda anche l'accumulo di oggetti ed arredamenti, spesso eccessivi e di pessimo gusto, ma molto ammirati in quel panorama sociale. Nelle opere di Silvina Ocampo, infatti, si mostra come spesso l'apparenza dell'ambiente domestico non corrisponda a ciò che accade al suo interno, ai tormenti degli abitanti. La sua è una vera e propria fascinazione, tanto che la casa, sempre minuziosamente descritta, è uno dei temi più approfonditi:

Ya aparece alguna de las constantes en la narrativa de Silvina Ocampo: la guerra entre adultos y niños, las casas -hay una verdadera obsesión por las casas en su obra, la casa como último refugio y también como el lugar que, cuando se vuelve enemigo, es el más peligroso de todos-; el gusto por el detalle y esa crueldad que solían señalarle con ensañada insistencia y que a ella le llamaba la atención, quizá porque no le parecía “crueldad”, quizá porque le parecía juego, exageración.¹⁰

In particolare, l'autrice sottolinea la discrepanza tra ciò che la casa dovrebbe essere (un luogo che ci accoglie, protegge e su cui abbiamo il controllo) e ciò che è, uno spazio spesso ostile, effimero, esageratamente sontuoso: un vistoso involucro all'interno del quale nascondiamo tutti i nostri conflitti e dolori. Così, sia la casa che il corpo stesso non sono altro che maschere, rispettivamente palcoscenici e costumi di scena per la grande performance che è la vita.

3.1 Il vestiario come forzatura e rottura dell'ordine sociale

Questo paragrafo ha lo scopo di analizzare il tema del vestiario, a livello individuale e sociale. Il vestiario è da sempre considerato un fattore fortemente comunicativo: tramite esso ci si può esprimere, mostrando il proprio gusto estetico, sempre seguendo le norme prestabilite riguardanti i vari contesti in cui ci si inserisce. Nonostante l'apparente libertà di espressione estetica, gli standard di bellezza possono diventare vere e proprie prigioni dalle quali è difficile evadere. Infatti, la soffocante pressione sociale, che considera la trasgressione come minaccia all'eleganza e alla sobrietà, può essere fatale, in quanto è parte dei tanti ingranaggi che compongono un sistema severo ed opprimente.

Il racconto “El vestido de terciopelo”, contenuto in *La furia y otros cuentos* problematizza l'incontro tra classi e gli standard di bellezza. La vicenda viene narrata dal punto di vista di una bambina di otto anni, che accompagna la sua amica Casilda, una sarta, a casa di una cliente, per portarle un vestito commissionatole. Le due, si recano in un quartiere altolocato di Buenos Aires, dove abita la cliente. Questa signora, Cornelia Catalpina, si fa attendere e, quando le accoglie, dimostra subito di non avere filtri nel parlare, dato che la prima cosa che dice alle due è un commento indelicato riguardo la loro provenienza. Non ha nessuna empatia verso le due ragazze: visto che appartengono ad una classe meno abbiente, non ha alcun interesse ad impressionarle.

¹⁰ M. Enríquez p. 62

- ¡Qué suerte tienen ustedes de vivir en las afueras de Buenos Aires! Allí no hay hollín, por lo menos. Habrá perros rabiosos y quema de basura...

Inoltre, da subito spicca la vanità della donna, talmente eccessiva da risultare grottesca. Confondendo la narratrice per la figlia della sarta afferma come la giovinezza dei figli faccia sembrare anche le madri più giovani. Oltre alla bellezza, infatti, anche la gioventù è considerata quasi sacra dalla società: il fatto di dimostrare un'età inferiore a quella che si ha è, soprattutto per le donne, una delle caratteristiche più richieste dagli standard di bellezza. La donna, totalmente soggiogata da questo sistema, esprime fin da subito la sua ossessione verso la giovinezza:

Ocho años tienes, ¿verdad? -y dirigiéndose a Casilda agregó: - ¿Por qué no le coloca una piedra sobre la cabeza para que no crezca? De la edad de de nuestros hijos depende nuestra juventud. Todo el mundo creía que mi amiga Casilda era mi mamá. ¡Qué risa!

Ancora una volta è presente l'idea che i bambini siano oggetti da sfoggiare, accessori da tenere vicino per apparire più giovani. L'espressione "¡Qué risa!" appare spessissimo nella narrazione, scandendone il ritmo e sottolineandone l'ironia. La bambina, infatti, coglie tutto il risentimento latente delle interazioni tra le due donne, e il suo punto di vista di bambina non può far altro che trovare la situazione divertente, talmente è surreale. La donna, aiutata dalla sarta, tenta di provarsi il vestito, un elegante abito di velluto nero con un drago di lustrini ricamato sul fianco. Il tessuto aderisce alla pelle, non riuscendo a scorrere correttamente. Questo processo è descritto come una travagliata "impresa", durante la quale la sarta tira le estremità del vestito per riuscire a farlo indossare dalla signora, che nel mentre si lamenta, sentendosi soffocare. Il processo richiede molti tentativi, con relative pause tra uno e l'altro. La signora spiega come il suo gusto per il velluto sia un'arma a doppio taglio in quanto, nonostante sia il suo tessuto preferito, le risulta scomodo e disturbante allo stesso tempo:

El terciopelo hace rechinar mis dientes, me eriza, como me erizaban los guantes de hilo en la infancia y, sin embargo, para mí no hay en el mundo otro género comparable. Sentir su suavidad en mi mano, me atrae aunque a veces me repugne. ¡Qué mujer está mejor vestida que aquella que se viste de terciopelo negro! Ni un cuello de puntilla le hace falta, ni un collar de perlas; todo estaría de más. El terciopelo se basta a sí mismo. Es suntuoso y es sobrio.

Anche la narratrice esprime una fascinazione simile verso il velluto, evidenziandone la natura ambivalente. Spiega come da un lato sia morbido e dall'altro lato sia ruvido, dipende dal verso che prende la mano nel toccarlo. Anche a lei, come alla signora, il lato ruvido fa digrignare i denti. Questa sua natura ambigua rende il tessuto

un'entità ostile e minacciosa, nonostante la sua eleganza. Il vestito di velluto è la perfetta rappresentazione dell'adattamento travagliato agli standard estetici: la sua bellezza nasconde un'oscurità, un lato stridente, una composizione che lo rende difficile da indossare, ma meraviglioso da vedere. Mentre la signora indossa il vestito, Casilda ci applica sopra numerosi aghi, per correggere delle imperfezioni, definite "arrugas de género sobrenatural". Il difetto, quindi, è talmente inaccettabile da venir considerato orrorifico. Successivamente, Cornelia cerca di togliersi l'abito, ma nonostante le numerose forzature, non ci riesce. Improvvisamente, la signora cade a terra, asfissata. È il drago ricamato che prende vita e, muovendosi, la soffoca:

La señora cayó al suelo y el dragón se retorció. Casilda se inclinó sobre su cuerpo hasta que el dragón quedó inmóvil. Acaricé de nuevo el terciopelo que parecía un animal. Casilda dijo melancólicamente: -Ha muerto. ¡Me costó tanto hacer este vestido! ¡Me costó tanto!- ¡Qué risa!

La morte per soffocamento rappresenta la natura asfissante degli standard di bellezza: chiunque si è ritrovato almeno una volta a dover trattenere il respiro e a contorcersi per riuscire ad entrare in un abito. Siamo noi che dobbiamo disciplinare e forzare il corpo per renderlo adatto agli abiti, quando dovrebbe essere il contrario. In questo caso, la sensazione di soffocamento metaforico diventa letterale: il vestito prende vita, si stringe ulteriormente stroncando chi lo indossa. La donna cade vittima della sua vanità e delle sue scelte estetiche che, da un lato sono personali, ma è evidente che le siano state trasmesse da modelli condivisi e convenzioni sociali. La società, infatti, da sempre crea simboli e regole estetiche ben precise a cui attenersi. La signora cerca di adattarsi al "carcere" di queste convenzioni, come lei stessa lo definisce, cadendone vittima. In questo caso, quindi, l'elemento fantastico è il drago di lustrini ricamato che prende vita, mostrando quanto sia pericolosa l'ossessione per il buon gusto e l'apparenza estetica. Inoltre, il racconto presenta un accentuato confronto tra classi, carico di risentimento ed incomunicabilità. L'insofferenza della signora, che le accoglie definendo la loro zona di provenienza come un'area decadente, si protrae per il resto del racconto. La sarta e la narratrice, d'altra parte, non si risparmiano: considerano la signora ridicola e patetica, nel suo contorcersi per entrare nel vestito. La narratrice, tramite il suo punto di vista di bambina appartenente alla classe subalterna, ci descrive quanto sia grottesca e sgraziata la donna, che ricerca disperatamente l'eleganza che non possiede e che nessun vestito le darà mai. Vi è una costante burla verso la classe alta, che ricorda vagamente

l'ironia dei servi verso i padroni nel teatro goldoniano. Inoltre, il vestito che prende vita potrebbe rappresentare il braccio armato della sarta, fabbricato appositamente per vendicarsi. Il capo di lusso, cucito in periferia, arriva nella capitale per annientare coloro che vivono nella ricchezza e nel privilegio, coloro che non hanno alcun rispetto per chi lo ha confezionato. Il finale risulta ambiguo ed è ciò che mi ha spinto a sviluppare questa interpretazione. Infatti, è certo che la donna muoia, ma non è chiaro se l'espressione "Ha muerto" della sarta sia riferita alla signora o al dragone. Infatti, Casilda lo dice solo quando il ricamo di lustrini smette di muoversi. Inoltre, la sarta sottolinea il duro lavoro per cucire quel vestito e questa sua attenzione potrebbe essere ricondotta al dispiacere per la morte del vestito stesso. Comunque, ancora una volta è presente una morte violenta non considerata come tale: la distanza di ceto tra le due e la signora defunta è talmente profonda da non provocare alcuna compassione. L'unico dolore dato dalla tragedia riguarda il duro lavoro diventato vano, visto il decesso dell'acquirente. Il racconto si conclude con il consueto "¡Qué risa!" della bambina, che non coglie la gravità della tragedia, ma la considera l'ennesima scena di quel grottesco spettacolo di interazioni forzate.

Il racconto "Las vestiduras peligrosas", parte della raccolta *Los Días De La Noche*, riguarda il tema del vestiario, ma lo problematizza sotto un'altra ottica. Viene infatti analizzata la trasgressione e l'espressione artistica tramite gli abiti in una società patriarcale ed opprimente. La sarta Régula, soprannominata "Piluca", narra in prima persona ciò che è accaduto ad Artemia, una giovane e ricca donna appassionata di moda e disegno, che la aveva assunta come sarta personale. Artemia, infatti, disegna i propri vestiti in modo che la sarta li confezioni:

Pero lo que hacía mejor era dibujar vestidos. Yo tenía que copiarlos después, esa era la macana. Porque la niña vivía para estar bien vestida y arreglada. La vida se resumía para ella en vestirse y perfumarse.

Piluca, nonostante ammiri molto la ragazza per la sua creatività e bontà d'animo, la descrive come lo stereotipo della frivolezza e della vanità borghese. La narrazione, infatti, è attraversata da un tono fortemente giudicante verso Artemia, che tramite la sua creatività sfida le norme sociali, incarnate dalla sarta stessa, di educazione fortemente religiosa. Gli abiti che la narratrice si trova a confezionare, infatti, sono sempre più provocanti ed eccentrici. Il primo esempio riportato è una giacca di velluto con un'ampia

scollatura. Artemia, ignorando le preoccupazioni della sarta, esce la sera indossando quella giacca. Il giorno seguente, la donna torna a casa affranta e sconfortata, dopo aver letto l'articolo in prima pagina del giornale.

Tomó el diario bruscamente y me leyó una noticia de Budapest, llorando. Una muchacha había sido violada por una patota de jóvenes que la dejaron inanimada, tendida y desgarrada en el suelo. La muchacha llevaba puesto un jumper de terciopelo, con un escote provocativo, que dejaba sus pechos enteramente descubiertos. [...] -Debió que sucederme a mí- me contestó.

Si può notare l'insediamento del fantastico, in quanto è impossibile che due persone, in due luoghi così distanti, indossino lo stesso vestito, dato che si trattava di un pezzo unico appena cucito dalla sarta. Inoltre, la reazione della ragazza alla notizia è a dir poco disturbante: ritiene che sarebbe dovuto succedere a lei, e sapere che un'altra donna indossava il suo stesso vestito la devasta:

-Es horrible que esto haya pasado. Comprenda que es mi jumper el que llevaba esa mujer. El jumper que yo dibujé, el que me quedaba bien a mí.-

Piluca non comprende la reazione di Artemia, in quanto le sembra impossibile che qualcuno voglia subire una violenza del genere. Inoltre, si ritrova a dover confezionare altri due abiti: il primo in tessuto semi-trasparente, con sopra disegnate diverse mani umane, mentre il secondo, in tessuto azzurro, rappresenta una moltitudine di corpi nudi e contorti. La sarta vive un vero e proprio tormento nel realizzare questi abiti, dato che il loro carattere provocativo ed esplicito la rende nervosa ed inquieta:

Rebajé cinco kilos cosiendo ese dichoso vestido; rompí varias agujas de puro nerviosa. Aquel cuarto de costura era un tendal de géneros mal aprovechados. Senos, piernas, brazos, cuellos de tul, llenaban el piso.

Le richieste di Artemia, infatti, rappresentano una sfida per la sua morale, dato che si ritrova a riprodurre immagini da lei considerate scandalose. Questo conflitto interiore tra i suoi valori morali e il dover obbedire alla ragazza, unito al duro lavoro di cucitura, provoca in lei sofferenza non solo psicologica, ma anche fisica. L'episodio di violenza riportato dai giornali si ripete: due donne, una a Tokio ed una in Oklahoma, vengono violentate e uccise da un gruppo di uomini. Entrambe indossavano gli stessi abiti di Artemia, lo stesso giorno in cui lei era uscita portandoli per la prima volta. A questo punto, Piluca suggerisce alla ragazza di vestirsi in modo più sobrio, e le confeziona un completo di taglio maschile, composto da un paio di pantaloni e una camicia a quadri. In questo modo, nessuna l'avrebbe copiata, in quanto già molte le donne si vestono con

quello stile. Inoltre, nessuno l'avrebbe aggredita, in quanto sarebbe stata più coperta e quindi al sicuro da attenzioni indesiderate. La ragazza, a malincuore, esce indossando quel completo, salutando Piluca abbracciandola come mai aveva fatto.

Cuando salí de casa me abrazó como nunca lo había hecho. Tal vez pensó que no volvería a verme. Cuando fui a mi trabajo, a la mañana siguiente, un coche patrullero de la policía estaba estacionado frente a la puerta. Ese silencio, esa luz cruel de la mañana, me anunciaron algo horrible que después supe y leí en los diarios: una patota de jóvenes amorales violaron a la Artemia a las tres de la mañana en una calle oscura y después la acuchillaron por tramposa.

La ragazza, quindi, viene violentata e uccisa proprio il giorno in cui indossa un abito considerato sobrio, modesto. Questo tragico epilogo dimostra l'irrelevanza dell'abito quando si tratta di violenza sessuale. La credenza malsana che ci sia una correlazione tra l'aspetto esteriore della vittima e l'avvenimento o meno di una violenza deve ancora essere decostruita in quanto, attualmente, ogni volta che si riportano tragici eventi di questo tipo, sui giornali e in televisione, viene sempre riportato l'abbigliamento della vittima. Allo stesso modo, quando qualcuno denuncia una violenza, una delle prime domande che vengono fatte alla vittima riguardano sempre ciò che indossava al momento dell'aggressione. Successivamente, spesso avviene il fenomeno del *victim blaming*, che consiste nell'incolpare la vittima di aver provocato l'aggressore e, nei casi più estremi, di aver ricercato di proposito quella violenza. Questa tendenza mediatica, purtroppo, induce molte vittime a non denunciare, per paura di non essere credute o di ricevere ulteriori critiche e umiliazioni. Inoltre, spesso viene raccomandato alle donne, dagli stessi canali di informazione e dalle autorità politiche, di vestirsi in modo sobrio e mantenere un atteggiamento modesto, che non attiri troppo l'attenzione maschile, quando è evidente che chiunque, a prescindere da estetica ed attitudine, può essere vittima di violenza. Questo nel racconto viene dimostrato, in quanto anche la sarta, prima di lavorare per Artemia, aveva ricevuto molestie ed allusioni da parte di un cliente mentre gli riparava un paio di pantaloni. È proprio a seguito di questo episodio che lei abbandona lo studio di sartoria, licenziata perché aveva cercato di difendersi da quelle molestie. Régula e Artemia rappresentano due narrazioni della femminilità opposte: la prima è modesta, lavoratrice e legata ai valori religiosi, mentre la seconda è ricca, oziosa e vanitosa. Sebbene nell'immaginario comune la prima rappresenterebbe la purezza e la seconda il peccato, questo contrasto si annulla in quanto entrambe subiscono molestie e violenze. In questo contesto, dominato dall'onnipresente violenza patriarcale, ciò che sconvolge

maggiormente il lettore è la reazione di Artemia alle tragiche notizie riportate sui giornali. La ragazza, infatti, considera quelle vittime come donne fortunate, dato che avevano ricevuto le attenzioni degli uomini. Inoltre, Artemia si sente copiata e privata delle sue creazioni, in quanto quelle vittime indossavano gli stessi vestiti disegnati da lei. L'invidia provata dalla ragazza è a dir poco paradossale, in quanto nessuno dovrebbe desiderare una fine del genere. Questa esagerazione rappresenta l'ossessione della ragazza per l'approvazione maschile, approvazione che può verificarsi in ogni modo possibile, anche sottoforma di violenza. Inoltre, anche il modo in cui vengono rappresentati gli aggressori è significativo: si tratta sempre di un gruppo di uomini senza volto, che molto probabilmente rimarranno impuniti. La dinamica del branco, in casi di cronaca come questo, è molto frequente, in quanto permette al singolo di mimetizzarsi e confondersi nel branco stesso, per poter compiere le più atroci bestialità. Anche il punto di vista della narratrice è importante a livello interpretativo, dato che incarna il senso comune, la norma. Il suo linguaggio è tipico della classe meno abbiente, ricco di proverbi, riferimenti religiosi e alcune caratteristiche distintive, come l'uso dell'articolo davanti ai nomi propri. Inoltre, la narrazione presenta forti segni di maschilismo interiorizzato, in quanto i concetti di possessione e di controllo del corpo della donna sono perpetrati anche da lei stessa.

Dicen que estaba enamorada. Sobre su mesa de luz, pegada al velador, tenía una fotografía del novio que era un mocoso. Tenía que serlo para dejarla salir con semejantes vestidos. Pronto me di cuenta de que ese mocoso la había abandonado, porque los novios vienen siempre de visita y él nunca.

Quindi, secondo le norme patriarcali, gli uomini devono impedire alle proprie donne di portare determinati abiti e coloro che non hanno questo atteggiamento opprimente sono considerati infantili e non corrispondono all'idea di uomo virile ed autoritario. A seguito delle violenze riportate sui giornali, Régula le confeziona il completo da uomo per proteggerla, convinta che un abito modesto possa impedire l'aggressione. L'uccisione di Artemia dimostra quanto questa sua convinzione, pericolosamente diffusa, sia in realtà sbagliata, falsa e costruita. Si tratta in fatti l'ennesimo tentativo di controllo del corpo femminile da parte della società.

In questo paragrafo ho analizzato come le varie sfaccettature della dimensione estetica e corporale possano diventare pericolose. Se ci si vuole adeguare agli standard di bellezza, la pressione sociale è talmente forte da asfissiare, mentre se si vuole trasgredire,

uscendo dalle rigide norme della modestia e della sobrietà, è il sistema stesso, tramite tutta la violenza patriarcale possibile, a silenziarti. Inoltre, la violenza è talmente radicata e sistematica da colpire in qualunque caso, qualunque abito si indossi.

3. 2 La casa e gli oggetti: apparenza e manipolazione

Nel seguente paragrafo andrò ad approfondire il tema dell'ambiente domestico, della sua manipolazione e della relazione che le persone costruiscono con i beni materiali. La casa, esattamente come il vestiario, richiede particolari cure, attenzioni e modifiche, in modo da rientrare nelle aspettative sociali. Inoltre, è comune associare una casa ben tenuta ad una vita serena ed agiata. Questa corrispondenza, però, non è sempre veritiera in quanto all'interno di un'abitazione invidiabile si possono nascondere gli scenari più problematici. Per quanto riguarda gli oggetti, specialmente in un'epoca capitalista e consumistica come la nostra, ci sono determinati manufatti che, se posseduti, indicano un certo tenore di vita, un certo livello di benessere. Nonostante la spinta consumistica ci induca sempre a utilizzare, eliminare ed acquistare di nuovo i beni materiali, è interessante analizzare il legame affettivo ed ossessivo che creiamo con oggetti di vario tipo, di valore o meno. Come vedremo in seguito, l'attaccamento a soprammobili, giocattoli e ricordi di vario genere possono trascinarci in un limbo surreale di affetti ed illusioni artificiali.

Il racconto "El asco", parte della raccolta *La furia y otros cuentos*, analizza principalmente la manipolazione dell'ambiente domestico, in relazione ad avvenimenti e stati d'animo di coloro che la abitano. Infatti, vengono riportate vicende riguardanti la complicata relazione di Rosalía, una giovane donna, con il marito. La storia viene narrata dal punto di vista della parrucchiera e vicina di casa della donna che, proprio grazie al suo lavoro, è anche amica e confidente della sposa. La narratrice, infatti, spiega come figure professionali come la sua si informino facilmente dei pettegolezzi del quartiere, assumendo il ruolo di vigilianti e consiglieri.

Nosotras, empleadas de peluquería, sabemos todo lo que sucede en el barrio, las idas y venidas de la gente y cualquier cosa turbia que pasa. Somos como los confesores o como los médicos; nada se nos escapa. Pocos hombres y pocas mujeres pueden vivir sin nosotros. Cuando teñimos, ondulamos o cortamos el cabello, la vida de la cliente se nos queda en las manos, como el polvillo de las alas de las mariposas.

La narratrice, quindi, è una delle tante figure femminili di classe subalterna che, tramite la sua professione, si impossessa di un potere, di un controllo sulle vite dei propri

clienti e sul quartiere stesso. Rosalía sembra vivere una vita invidiabile: casa sua è talmente graziosa da sembrare una casa delle bambole, con il giardino ben curato, tutti gli elettrodomestici più nuovi ed ogni comodità. Inoltre, il marito le regala continuamente gioielli, vestiti, orologi e qualunque cosa lei desideri. Da un punto di vista esterno sembrerebbe una vita idilliaca, ma in realtà la donna prova un forte senso di disgusto verso il marito, sin da prima del matrimonio.

El hecho de que la casa de Rosalía fuera preciosa y envidiada por todo el barrio no le servía de consuelo, sino más bien de mortificación. Tal vez pensaba que en esa casa tan bonita hubiera sido feliz con otro hombre y que las comodidades eran superfluas, un derroche de la suerte, para su vida de padecimientos.

Questa repulsione non viene mitigata dalla vita lussuosa, ma al contrario la ragazza sembra sempre più sofferente. Nonostante ciò, si impegna per mantenere la casa pulita ed ordinata, cercando il più possibile di comportarsi da brava moglie. Inoltre, il suo unico pensiero è quello di cercare di perdere questa sensazione di ribrezzo, provando in tutti i modi ad apprezzare il marito. Incredibilmente, dopo molte forzature, la ragazza inizia ad amare veramente il marito, reprimendo quella sensazione di disgusto che provava. Grazie a questo amore nuovo, Rosalía sembra più serena, ma l'incanto dura poco. Il marito, infatti, quasi simultaneamente, inizia a trascurarla e a tradirla. Infatti, la narratrice lo vede spesso in compagnia di altre donne. Addolorata e consumata dalla gelosia, la ragazza smette di curare sia sé stessa che la casa. L'amore che aveva tanto faticosamente costruito diventa il suo nuovo tormento, in quanto è innamorata di un uomo che ora la ignora. La parrucchiera intuisce questo suo tormento, osservando sia la ragazza soffrire che la casa cadere in rovina:

Cada uno de los cabellos de mi clienta y amiga llevaba una etiqueta con estas interrogaciones: ¿Dónde estará mi esposo? ¿Cuándo volverá? ¿En qué lugar de Buenos Aires citará a aquellas chicas? La heladera dejó de funcionar. En los cuartos se amontonaban los trastos viejos, por los cuales Rosalía ya no se interesaba. Algo malo tenía que suceder.

A questo punto, nella disperazione più totale, la sposa inizia a decostruire l'amore per il marito, riscoprendo la sensazione di disgusto nei suoi confronti, quella sensazione che aveva tanto faticato a sconfiggere. Con il tempo riesce a smettere di amarlo, tornando a disprezzarlo come aveva sempre fatto. Riuscendo a decostruire l'amore, la ragazza non prova neanche più gelosia, dato che l'infedeltà del marito non la tormenta più. Libera dall'ansia e dalla preoccupazione, ricomincia a prendersi cura della casa, facendola tornare perfetta ed invidiabile. Il marito, notando la sua indifferenza, ricomincia ad essere

fedele ed amorevole, arrivando a regalarle un prezioso anello per tentare di riconquistarla. Così, si ristabilisce l'equilibrio iniziale, con una moglie disgustata dal marito, ma che tiene la sua casa come una casa delle bambole. Come accade spesso nella narrativa ocampiana, anche in questo caso la narratrice si sofferma sui dettagli più frivoli e superflui. Ad esempio, alla fine si concentra proprio sulla descrizione di questo anello, che Rosalía indossa solo per le occasioni speciali, ma che lei indosserebbe tutti i giorni. Il racconto presenta due narrazioni della femminilità, entrambe insoddisfatte, in un contesto sociale fortemente patriarcale. La narratrice, da un lato, invidia la sposa, vedendola vivere nel lusso e sposata con un uomo ricco che si prende cura di lei. L'accurata descrizione della casa della ragazza mostra l'insoddisfazione della narratrice, nella sua condizione di lavoratrice e di donna non sposata. Nella visione patriarcale, infatti, è più opportuno che le donne si sposino e che si occupino della casa e della famiglia, invece di svolgere una professione. Rosalía, agli occhi della narratrice, ha il privilegio di poter non lavorare, dato che il marito si occupa di entrambi e la casa a livello economico. Per questo, la narratrice intuisce la sofferenza di Rosalía, ma le sembra assurdo il fatto che si possa soffrire in una situazione tanto idilliaca. Dall'altro lato, però, anche Rosalía è profondamente insoddisfatta, in quanto è sposata con un uomo che odia e quindi non può incarnare l'ideale di moglie perfetta imposto dalla società. Infatti, l'amore non è inteso come sentimento spontaneo e naturale, ma quasi come obbligo morale in quanto, come afferma la narratrice stessa, "una mujer debe amar a su marido por sobre todas las cosas, después de Diós, se entiende." Per compensare questa sua mancanza, cura la casa maniacalmente, in modo da lasciar trapelare al mondo esterno l'illusione che lei viva un matrimonio felice. Paradossalmente, questa repulsione nei confronti del marito è ciò che la mantiene, seppur nella sofferenza, senza preoccupazioni. Infatti, il nuovo amore che fatica tanto nel costruire le porta sofferenze ancora maggiori, tanto da indurla a rinunciarci, tornando all'odio. La figura maschile presenta un comportamento ambivalente e crudele. Infatti, incarna la prepotenza patriarcale, che considera la donna come un oggetto da conquistare e possedere. Quando la moglie lo disprezza, lui cerca di avere la sua attenzione, rimanendo fedele e presente, ma non appena lei si innamora di lui, cambia atteggiamento, diventando infedele e distaccato. Ciò rappresenta il concetto, profondamente maschilista, della conquista: una volta conquistata una donna, non è più di suo interesse, per questo la trascura e va a frequentarne (e quindi,

a conquistarne) altre. Inoltre, è evidente la crudeltà vendicativa dell'uomo, che fa subire indifferenza e tradimenti alla moglie proprio quando lei lo ama e quindi è più vulnerabile. La narrazione è ricca di particolari e possiede il tono tipico del pettegolezzo, delle chiacchiere tra confidenti, del passaggio di informazioni riguardanti il quartiere. L'elemento fantastico di questo racconto, ovvero ciò che fa vacillare i confini del reale, sta nel contrasto tra l'apparenza e la sostanza. Vi è infatti una mancanza di corrispondenza tra interno ed esterno, tra pubblico e privato. Esattamente come nel racconto "La casa de azúcar", le pareti domestiche non sono altro che un'illusione, una costruzione artificiale che nasconde le assurdità vissute da chi ci abita. In quel racconto viene resa l'idea di un'ambiente domestico che sembra sicuro, ma che può distruggersi e dissolversi, proprio come lo zucchero che si scioglie. Il titolo del racconto, infatti, rappresenta sia una metafora dell'aspetto esteriore della casa, che questa fragilità delle certezze, pareti che sembrano solide, ma si sciolgono facilmente. Tornando a "El asco", anche il punto di vista stesso della parrucchiera contribuisce a rendere l'idea del fantastico, in quanto la donna osserva dall'esterno un mondo a lei sconosciuto: quello del matrimonio. Queste dinamiche le sembrano assurde e surreali, dato che le risulta difficile comprendere i tormenti di Rosalía ed i comportamenti di entrambi in generale. Un altro elemento fondamentale della narrazione è l'ironia, sempre in funzione di critica sociale. Un esempio ne è proprio la conclusione del racconto, in cui la narratrice commenta: "El barbudo, después de todo, no es tan malo. Es como todos los hombres." Concludendo così, ribadisce quanto l'infedeltà ed i comportamenti ambivalenti siano estremamente diffusi, specialmente tra gli uomini, dato che sono atteggiamenti normalizzati dal sistema patriarcale stesso.

Il racconto "Los objetos", anch'esso contenuto in *La furia y otros cuentos*, riguarda il rapporto che le persone costruiscono con gli oggetti, rapporto che spesso può diventare ossessivo e malsano. In un contesto sociale saturo di beni materiali, si tende ad associare ad essi un valore affettivo, varcando i confini dell'animato e dell'inanimato, del naturale e dell'artificiale. Per questo, soprammobili e manufatti apparentemente insignificanti possono diventare elementi orrorifici, che compaiono ripetutamente nei ricordi e distaccano le persone dalla realtà. La protagonista di questo racconto, Camila Ersky, inizialmente non sembra interessarsi ai beni materiali, in quanto le sembrano rimpiazzabili, anche se le sono stati regalati da persone a lei care. Considera

l'attaccamento agli oggetti, tipico invece dei suoi amici e parenti, come qualcosa di estremamente frivolo e superficiale. Per questo, la progressiva perdita di regali, manufatti ed arredamenti di vario genere non causa in lei nessun dispiacere:

Sin lágrimas había visto su casa natal despojarse, una vez por un incendio, otra vez por un empobrecimiento, ardiente como un incendio, de sus más preciados adornos (cuadros, mesas, biombos, jarrones, estatuas de bronce, abanicos, niños de mármol, bailarines de porcelanas, perfumeros en forma de rábanos, vitrinas enteras con miniaturas, llenas de rulos y de barbas), horribles a veces pero valiosos.

Nonostante il suo distacco emotivo, il ricordo di questi oggetti andati perduti inizia ad emergere, nel corso degli anni, nei suoi pensieri. Durante la sua giornata, ad esempio mentre percorre il tragitto per andare a lavorare o mentre sta per addormentarsi, questi mobili e manufatti le popolano la memoria, come se fossero vivi e venissero a visitarla. La donna cerca invano di eliminarli dalla memoria, ritenendoli ricordi inutili, parte di un passato che non tornerà più. Un giorno, durante una camminata, ritrova un bracciale d'oro con un rubino, regalo che le era stato fatto al ventesimo compleanno e che aveva perduto più di quindici anni prima. Questo ritrovamento causa in lei una gioia mai provata, un'allegria nuova. Inoltre, inizia ad avere nostalgia degli oggetti perduti e inizia a cercarli, più o meno consapevolmente.

Comenzó a recordar con más precisión los objetos que habían poblado su vida; los recordó con nostalgia, con ansiedad desconocida. Como en un inventario, siguiendo un orden cronológico invertido, aparecieron en su memoria la paloma de cristal de roca, con el pico y el ala rotos; la bombonera en forma de piano; la estatua de bronce, que sostenía una antorcha con bombitas de luz; el reloj de bronce; el almojadón de mármol, a rayas celestes, con borlas; el antejo de larga vista, con empuñadura de nácar; la taza con inscripciones y los monos de marfil, con canastitas llenas de monitos. Del modo más natural para ella y más increíble para nosotros, fue recuperando paulatinamente los objetos que durante tanto tiempo habían morado en su memoria.

Questa felicità iniziale si trasforma ben presto in inquietudine, ansia, smania di imbattersi, in qualunque luogo, in un suo oggetto perduto. Esattamente come prima le apparivano nella mente, ora i manufatti si manifestano materialmente, apparendo in negozi, teatri, strade e qualunque posto la donna frequentasse. Camila cerca in tutti i modi di non pensarci, di concentrarsi sulla sua vita e sulle sue faccende quotidiane, ma quando le capita di trovare degli oggetti del suo passato non può fare a meno che prenderli e tenerli. Così, riesce a recuperare tutto, compresi i giocattoli della sua infanzia (non copie esatte, ma proprio quelli originali, che avevano ancora i segni caratteristici che lei stessa aveva lasciato). Quando porta a casa gli ultimi giocattoli ritrovati, in casa non c'è nessuno della sua famiglia e tutto è avvolto in un silenzio surreale. Si accorge che tutti gli

oggetti erano allineati contro la parete della sua camera, esattamente come le si erano presentati in sogno.

Se arrodilló para acariciarlos. Ignoró el día y la noche. Vio que los objetos tenían caras, esas horribles caras que se les forman cuando los hemos mirado durante mucho tiempo. A través de una suma de felicidades Camila Ersky había entrado, por fin, en el infierno.

Questo finale aperto non lascia intendere al lettore ciò che accade alla donna. Infatti, la narrazione si interrompe bruscamente, non specificando a che inferno ci si riferisca. La mia personale interpretazione è che la protagonista venga assorbita dagli oggetti, talmente tanto da distaccarsi completamente dalla sua vita sociale. Questo immenso insieme di manufatti, a mio parere, si impossessa della protagonista, intrappolandola in un delirio di attaccamento ed ossessione nei loro confronti. Gli oggetti che prendono vita, quindi, possiedono una *agency*, ovvero una capacità di intervenire sulla realtà, di modificare gli eventi. Inizialmente, infatti, si presentano solo in sogno o comunque nei pensieri della protagonista, ma successivamente si trasferiscono sul piano del reale, manifestandosi concretamente nella vita della donna. Sono gli oggetti a cercare lei, nonostante lei sia convinta del contrario. In questo racconto, è l'effimero ciò che diventa orrorifico. L'accumulo di oggetti, spesso di pessimo gusto, è tipico della classe piccolo borghese rioplatense della metà del XX secolo e rappresenta un conforto, un'illusione di felicità nell'angoscia della quotidianità. Questo racconto porta all'esagerazione il rifugiarsi nei beni materiali, nei manufatti inutili, ma che possiedono un valore affettivo. Il concetto di *kitch*, già molto presente nelle varie descrizioni degli scenari ocampiani, in questo caso è portato all'estremo: gli oggetti, tanto inutili quanto orrorifici, vengono descritti ed elencati continuamente e con precisione maniacale, risaltandone il carattere grottesco. Spesso, la possessione di determinati oggetti indica l'appartenenza o meno a qualche ceto sociale. Ad esempio, la narratrice di "El asco", per rendere l'idea del benessere economico ed apparentemente relazionale di Rosalía, descrive minuziosamente il suo giardino e la cucina con tutti gli elettrodomestici, aggiungendo ogni dettaglio possibile. Come già riportato nel capitolo precedente, le descrizioni di oggetti, dettagli ed arredamenti *kitch* tipici della classe piccolo borghese, costruiscono un contesto sociale idilliaco, un ordine che verrà brutalmente distrutto da un evento tragico. Esempi di questo meccanismo narrativo sono presenti in "Las fotografías" e "Voz en el teléfono". In entrambi i casi, le descrizioni della festa risultano molto cariche

di dettagli, quasi sature, in modo da definire al meglio il rituale sociale che verrà decostruito. Tutte queste narrazioni sono attraversate da una sottile ironia, finalizzata a sottolineare il pessimo gusto, il ridicolo e l'effimero così onnipresente nella borghesia, contesto sociale in cui la stessa Silvina Ocampo è cresciuta, potendolo così decostruire dall'interno.

Conclusiones

El objetivo de esta tesis de licenciatura ha sido analizar el tema de la crueldad presente en los cuentos de Silvina Ocampo y como sus diferentes formas vienen deconstruidas por personajes inusuales. Se trata de una crueldad oculta, que forma parte del tejido social y que es difícil de notar al principio. Es la sociedad misma, con su compleja red de convenciones, normas y estereotipos, que oprime, limita y asesina una multitud de identidades, basándose en valores y conceptos efímeros y sin fundamento. El estudio ha sido conducido principalmente analizando varios cuentos, subrayando los elementos referidos a las convenciones sociales y a la hipocresía burguesa. Estos elementos han sido analizados con particular atención hacia las identidades subalternas, que no encajan en este complejo sistema de normas. De hecho, en algunos casos son estos personajes los que deconstruyen el orden social, apoderados por una fuerza nueva y rebelde. En otros relatos, sin embargo, esta rebelión se vuelve aún más monstruosa que la norma misma, dado que las identidades subalternas, como en el caso de los niños violentos, asumen comportamientos imitativos y llevados al extremo contra la clase dominante. Hay una doble función de los elementos fantásticos, porque en algunos relatos, trastornan el sistema, muy a menudo ofreciendo una oportunidad de venganza a los personajes, que logran devolver los abusos sufridos. Un ejemplo de este fenómeno es el poder de la protagonista de “Las esclavas de las criadas”, que le permite defender su casa y a sí misma. En otros casos, en cambio, los elementos fantásticos reafirman el sistema mismo, amplificando hasta el extremo lo que metafóricamente ya sucede, como en el caso de la protagonista de “El vestido de terciopelo”, asfixiada por su mismo vestido. Esto demuestra aún más claramente que el verdadero horror está en la realidad, en la vida cotidiana.

Los relatos, al final, no parecen ofrecer soluciones: se limitan a exponer y problematizar la violencia más escondida y normalizada en nuestros rituales sociales. Además, siempre a través de una ligera ironía, presentan la absurdidad grotesca de estos esquemas sociales. Lo fantástico tiene una función reveladora, ya que son los elementos fuera de los límites de lo real que revelan los problemas de lo real mismo. Este fantástico se presenta de manera discreta y a menudo está basado en los puntos de vista: en escenarios que pueden parecer realistas la percepción de lo surreal está en la mirada de quien las cuenta. De hecho, la realidad es el escenario más irreal.

Las principales dificultades que he encontrado en la realización de mi estudio están relacionadas con los relatos mismos y su lenguaje. La autora tiene una manera de escribir excelente, culta y bien estructurada, llena de expresiones deliberadamente ambiguas, diseñadas específicamente para impresionar al lector y agregar un rasgo de misterio a los eventos narrados. Entonces, a veces encontré dificultad en buscar y analizar los varios niveles interpretativos, porque en esta narración así brillante y con muchos virtuosismos lingüísticos, la interpretación no resulta, de ninguna manera, inmediata. Por ejemplo, muy a menudo encontré un fantástico oculto, un horror que no es inmediato a detectar porque forma parte de la vida cotidiana y está fuertemente influenciado (a veces construido) por los narradores. De hecho, encontré una multitud de narradores poco fiables, que siendo personajes bien definidos, con sus opiniones y percepciones, falsan la narración misma, añadiendo dificultad a la interpretación del lector. Esta falta de fiabilidad de los narradores se nota sobre todo por la omisión narrativa, ya que su punto de vista ofrece una visión fragmentaria de los acontecimientos. Debido a esto, muchos elementos omitidos hacen que la narración sea aún más misteriosa.

Seguramente, las obras de Silvina Ocampo siempre serán estudiadas, dada su atención a las temáticas sociales, que serán siempre actuales y de las que se hablará durante mucho tiempo. Temas como la familia, la identidad infantil y la violencia patriarcal están y estarán siempre en el centro de los debates y profundizar las obras que las tratan, tanto de ficción fantástica como de ensayos científicos y sociológicos, podría ser útil para delinearle una visión lo más posible completa, que incluya todas sus posibles implicaciones.

Bibliografía

- Boccuti, A. *Altre versioni del perturbante Il fantastico femminile e le autrici ispanoamericane in America: il racconto di un continente / América: el relato de un continente* a cura di Susanna Regazzoni e Fabiola Cecere, Edizioni Ca'Foscari, Venezia (2019), pp. 485-500.
- Cajero Vázquez, A. “Los disfraces de la fatalidad: ‘El vestido de terciopelo’, de Silvina Ocampo, y ‘No se culpe a nadie’, de Julio Cortázar” in *Escritos. Revista del Centro de Ciencias del Lenguaje* n. 43, (2011), pp. 109-124. El Colegio de San Luis, San Luis Potosí.
- Campra, R. “Sobre *La furia*, otros cuentos y las sorpresas de lo previsible” in *América. Cahiers du CRICCAL* n. 17, (1997) pp. 189-197.
- Corral, R. “Las formas de la violencia en dos cuentos de *La furia* : ‘Las fotografías’ y ‘la casa de los relojes’” in *América. Cahiers du CRICCAL* n. 17, (1997) pp. 199-206.
- Cortázar, J. *Los relatos 3. Pasajes*. Alianza Editorial, Madrid, (1994).
- Enriquez, M. *La hermana menor. Un retrato de Silvina Ocampo*. Ediciones Universidad Diego Portales, Santiago del Chile, (2014).
- Fisher, M. *Realismo capitalista*. Nero Editions, Roma, (2017). Trad. a cura di Valerio Mattioli. Titolo originale: *Capitalist Realism: Is There No Alternative?* (2009).
- González Bermejo, E. *Conversaciones con Cortázar*. Edhasa Editorial, Barcelona, (1978).
- Matamoro, B. *Oligarquía y literatura*. Ediciones del Sol, Buenos Aires (1975).
- Ocampo, S. *Cuentos completos II*. Emecé, Buenos Aires (1999).
- Ocampo, S. *La furia y otros cuentos*. Editorial Sudamericana S.A, Buenos Aires (2006).
- Rivero, g. *Niñas y detectives*. Bartleby Editores, Madrid (2009)