

Ucronías en el punto ciego del humor negro: el deseo de cambio de Silvina Ocampo

Uchronias in the Blind Spot of Dark Humor: Silvina Ocampo's Desire for Change

BEATRIZ HOYO ZAPATA

Universidad Rey Juan Carlos

beatriz.hoyo.zapata@urjc.es

ORCID: <http://orcid.org/0009-0000-2571-1878>

Recibido/Received: 27/jun/2025. Aceptado/Accepted: 10/jun/2026.

Cómo citar/How to cite: Hoyo Zapata, Beatriz (2026). Ucronías en el punto ciego del humor negro: el deseo de cambio de Silvina Ocampo. *MariCorners: Revista de Estudios Interdisciplinarios LGTBIA+ y Queer*, 3(2), 49-66. DOI: <https://doi.org/10.24197/013w2a43>

Artículo de acceso abierto distribuido bajo una [Licencia Creative Commons Atribución 4.0 Internacional \(CC-BY 4.0\)](#). / Open access article under a [Creative Commons Attribution 4.0 International License \(CC-BY 4.0\)](#).

Resumen: Este artículo explora la narrativa de humor negro como herramienta crítica que revela la crisis existencial y fractura moral de la sociedad contemporánea. A través de los cuentos «Las fotografías» y «El vestido de terciopelo» de Silvina Ocampo construidos a través de esta modalidad, se analiza cómo su humor negro, al entrelazarse con los conceptos de clase o género, expone la degradación ética latente en la sociedad y activa la imaginación del lector para concebir una ucronía moral a través de la conciencia crítica.

Palabras clave: Literatura hispanoamericana; Humor negro; Silvina Ocampo; Ucronía; Estética.

Abstract: This article explores black humor narrative as a critical tool that reveals the existential crisis and moral fracture of contemporary society. Through Silvina Ocampo's stories "The Photographs" and "The Velvet Dress," constructed within this modality, it analyzes how her black humor, intertwined with concepts of class and gender, exposes the latent ethical degradation in society and activates the reader's imagination to conceive a moral uchronia through critical awareness.

Keywords: Hispanic American Literature; Black Humor; Silvina Ocampo; Uchronia; Aesthetics.

INTRODUCCIÓN

El humor negro constituye una forma de representación literaria que sitúa al lector ante una realidad deformada, aunque reconocible, cuya

comicidad revela la fractura ética subyacente. La risa que suscita no funciona como mecanismo de distensión, sino como una reacción ambigua que confronta al receptor con formas normalizadas de violencia, insensibilidad o degradación moral. En este sentido, el humor negro no solo expone una crisis axiológica, sino que activa una reflexión sobre los valores que sostienen el orden social.

A partir de esta capacidad de cuestionamiento, el presente trabajo propone entender el humor negro como un dispositivo de apertura ucrónica. No se trata aquí de la ucronía en su sentido histórico tradicional, es decir, como reescritura de acontecimientos pretéritos; sino como la imaginación de una alternativa moral frente al mundo representado. La exageración grotesca, la inversión ética y la naturalización de lo cruel presentes en este tipo de relatos permiten visibilizar aquello que *debería ser* y, sin embargo, *no es*. La obra humorística no formula explícitamente esa alternativa, pero deja un espacio de silencio reflexivo que interpela al lector y lo impulsa a imaginar otros horizontes posibles.

Esta dimensión resulta especialmente significativa en la narrativa de Silvina Ocampo, donde el humor negro aparece vinculado con frecuencia a cuerpos marginales, feminidades incómodas y formas de violencia simbólica normalizadas por el entorno social. En relatos como «Las fotografías» y «El vestido de terciopelo», incluidos en *La furia* (1959), la autora construye escenarios cotidianos atravesados por una profunda deshumanización: una celebración infantil deriva en una escena mortuoria y un vestido elegante termina convirtiéndose en un instrumento de asfixia. En ambos cuentos, la comicidad surge de la distancia entre la gravedad de los acontecimientos y la indiferencia con que los personajes reaccionan ante ellos.

Desde una perspectiva *queer*, estos relatos permiten además examinar cómo determinadas normas sociales vinculadas con el género, la corporalidad y la apariencia producen sujetos vulnerables o desplazados dentro del espacio burgués. Los cuerpos enfermos, incómodos o asfixiados presentes en los cuentos de Ocampo evidencian mecanismos de disciplinamiento que regulan la feminidad y el comportamiento social, al tiempo que revelan el carácter performativo y coercitivo de ciertas construcciones identitarias. Así, el humor negro funciona como una forma de extrañamiento crítico que desestabiliza categorías aparentemente naturales relacionadas con la belleza, la normalidad, el deseo o la respetabilidad social.

A partir de ello, el presente estudio propone una lectura hermenéutica y axiológica de ambos relatos, incorporando herramientas procedentes de los estudios de género y la crítica *queer*. El análisis se centra en cómo el humor negro permite cuestionar las normas sociales vinculadas con la feminidad, el cuerpo, la apariencia y la pertenencia de clase, así como en la manera en que Ocampo representa sujetos sometidos a mecanismos de exclusión afectiva y violencia simbólica. En este sentido, los cuentos seleccionados funcionan como espacios de desarticulación de las estructuras morales y sociales que sostienen la subjetividad normativa.

Con este objetivo, se realizará primero una breve aproximación teórica a los mecanismos de la literatura de humor negro y a su dimensión crítica y axiológica para dar paso al análisis de «Las fotografías» y «El vestido de terciopelo», atendiendo a la representación de la violencia simbólica, las imposiciones de género y los procesos de deshumanización presentes en ambos relatos. A través de ello, se buscará mostrar cómo la narrativa de Ocampo convierte el humor negro en una herramienta de cuestionamiento ético que invita al lector a imaginar alternativas frente al orden social representado.

1. HUMOR NEGRO Y DISIDENCIA QUEER, CAMINO A LA UCRONÍA EN SILVINA OCAMPO: PERSPECTIVAS TEÓRICAS Y METODOLÓGICAS

Henri Bergson relacionó lo cómico con la aparición de una rigidez mecánica allí donde debería existir flexibilidad vital (1900/1973). Alfred Stern entendió la risa como un mecanismo de valoración de la realidad que, en el caso del humor negro, opera mediante la degradación de valores éticos y sociales (1950/1973). Ambas perspectivas permiten comprender que este tipo de humor funciona como una forma de señalamiento crítico que evidencia la deshumanización y el automatismo moral de la sociedad.

La formulación moderna del humorismo elaborada por Luigi Pirandello resulta especialmente útil para este estudio. En *L'umorismo*, el teórico y dramaturgo define el humorismo a partir del «sentimiento de lo contrario» (1900, 2007, p. 73), esto es, el instante en que la percepción inicial de lo ridículo queda suspendida por una conciencia reflexiva que revela el sufrimiento o la contradicción latente bajo la escena cómica. La risa humorística se transforma así en una *sonrisa amarga* atravesada por

la conciencia de la fragilidad humana y por la sospecha hacia las normas sociales que pretenden fijar identidades, conductas y jerarquías.

Esta dimensión crítica se articula frecuentemente mediante las estéticas de lo grotesco y lo absurdo. Wolfgang Kayser entiende lo grotesco como una deformación inquietante de la realidad cotidiana que genera simultáneamente reconocimiento y extrañeza (2010), mientras que Karl Rosenkranz vincula lo feo con la ruptura de las proporciones morales estéticas aceptadas (1853/1992). En el humor negro, ambas estrategias funcionan como procedimientos de desestabilización axiológica: lo monstruoso, lo ridículo o lo excesivo revelan la violencia simbólica que subyace a los órdenes aparentemente normales.

Desde esta perspectiva, el humor negro no ofrece soluciones morales cerradas, sino que produce un vacío interpretativo que obliga al lector a reconsiderar críticamente la realidad representada. Como señala Martínez Garrido, el humorismo desmonta «las seguridades absolutas» y evidencia la fragilidad de categorías binarias como lo bello y lo feo, lo moral y lo inmoral, o lo normal y lo anómalo (2007, p. 17). Precisamente esa apertura reflexiva será fundamental para comprender la dimensión ucrónica y *queer* de los relatos de Silvina Ocampo.

1. 1. Perspectiva queer y disidencia de género en Silvina Ocampo:

En el presente estudio se adopta una perspectiva *queer* para analizar cómo los relatos de Silvina Ocampo cuestionan las normas de género, corporalidad y clase que regulan la subjetividad femenina dentro del espacio burgués. Lejos de entender lo *queer* únicamente como una categoría identitaria, se parte de su dimensión crítica como herramienta de deshumanización de los dispositivos sociales que producen normalidad.

Judith Butler sostiene que «el género es una identidad tenuemente constituida en el tiempo, instituida mediante una repetición estilizada de actos» (Butler, 2007, p. 270); este no constituye una esencia estable, sino una construcción performativa producida por la repetición de normas culturales (2007, p. 17-18). Desde esta perspectiva, los cuerpos femeninos presentes en «Las fotografías» y «El vestido de terciopelo» aparecen sometidos a mecanismos de vigilancia y corrección que buscan adecuarlos a modelos normativos de feminidad, belleza y comportamiento social. La enfermedad, de la deformidad física, la

incomodidad corporal o la asfixia funcionan así como signos de resistencia involuntaria frente a dichos mandatos.

Asimismo, Eve Kosofsky Sedgwick señala que la cultura occidental moderna se estructura mediante oposiciones binarias jerarquizadas —normal/anómalo, masculino/femenino, visible/invisible— que condicionan la inteligibilidad de los sujetos (1998, p. 21-39). En los cuentos de Silvina Ocampo, estas categorías se ven constantemente erosionadas mediante situaciones grotescas y escenas humorísticas que revelan la artificialidad de los valores burgueses. La autora argentina convierte así el espacio doméstico y festivo en escenarios de violencia simbólica donde la feminidad aparece asociada a la vigilancia del cuerpo, al disciplinamiento estético y a la represión afectiva.

En el contexto latinoamericano, autores como José Esteban Muñoz han destacado el potencial utópico de lo *queer* como forma de imaginar modos alternativos de existencia frente a la normatividad social (2009, p. 19-32). Esta cuestión resulta especialmente relevante en la narrativa de Ocampo, donde los personajes marginales: niñas, mujeres enfermas, cuerpos incómodos o sujetos desplazados que evidencian fracturas de un orden social basado en la apariencia y la exclusión. La dimensión *queer* de estos relatos no reside únicamente en la representación de identidades disidentes, sino en la desarticulación crítica de las estructuras afectivas y morales que sostienen la normalidad burguesa.

Desde esta perspectiva, el análisis se centrará en ejes como la representación del cuerpo como espacio de control y violencia simbólica; la relación entre género, clase y disciplinamiento social, o el uso del humor negro como mecanismo de desnaturalización de los valores hegemónicos.

1. 2. La ucronía moral como horizonte interpretativo:

Charles Renouvier, quien acuñó el término *ucronía*, vinculó este concepto con la proyección de mundos posibles capaces de cuestionar críticamente el presente (1876/2019). Del mismo modo, Daniel Lumbreras sostiene que las ucronías «no solo reflejan el mundo real, sino que crean, o, mejor dicho, re-crean, un mundo muy similar al real, pero distinto por un cambio crucial en el pasado histórico» (2023, p. 28). Sin embargo, en los relatos escogidos el punto de divergencia no afecta a un acontecimiento histórico concreto, sino a las estructuras morales y

afectivas que regulan la convivencia social y a este respecto, la plausibilidad resulta aquí fundamental:

la diferencia en este tema que tratamos entre lo verosímil y plausible: el aplauso. Pues lo plausible necesitará de los demás (una comunidad que ratifique aquello) ya que lo plausible es: «Atendible, admisible, recomendable». Y admitir, que es como decir aceptar, es «dar por bueno algo». El escritor deseará ser plausible pero ante todo necesita ser verosímil, es decir «que tenga apariencia de verdadero» y por lo tanto el lector pueda creer aquella aparente verdad que sometida a examen podría o no ser plausible. (Murcia, 2008, p. 696)

Precisamente, los acontecimientos representados por Ocampo: la cosificación de los cuerpos femeninos, la indiferencia ante el sufrimiento o la subordinación de la empatía a la apariencia social, etc., no pertenecen al terreno de lo fantástico, sino al de una deformación cotidiana reconocible. La consecuencia trágica en la que desembocan las acciones de los personajes no es en absoluto ajena a la realidad de todo ser humano, los mecanismos del relato plantean una problemática que posee una dimensión sociopolítica inmediata. De esta manera, la ucronía que genera la estética de humor negro podría definirse como una *ucronía realista* en los términos formulados por Lumbreras:

Llamamos así a aquella en la que el punto de divergencia no incluye avances científicos extraordinarios o la inclusión de elementos sobrenaturales. Se trata de una ficción que no se separa de las convenciones del mundo del lector, y si lo hace resulta plenamente verosímil (2023, p. 28)

La ucronía en estos relatos no solo es moral, sino también ideológica. Tanto en «Las fotografías» como en «El vestido de terciopelo» se señalan problemáticas económicas tocantes a la clase, la forma de pensar y proceder humanas en sociedad, así como se atiende al orden moral tanto de la sociedad como del individuo. La alternativa no se verbaliza explícitamente, solo a través del juego grotesco de contrastes que se erige desde el orden degradado de la representación y la conciencia crítica que despierta en los lectores. La obra exhibe lo que es desde lo que no es, dando apertura a la construcción mental de la ucronía, traducida en lo que debería ser; ya que, como indica Murcia, «si eliminásemos o pusiéramos en suspenso la moral podríamos decir que el

resto de la literatura estaría formada por ucronías estructurales» (2008, p. 697). En consecuencia, la moralidad constituye el verdadero eje temporal de estas ficciones: el lector reconoce en ellas una herencia de estructuras sociales y afectivas todavía vigentes, pero al mismo tiempo percibe la posibilidad de transformarlas.

La finalidad crítica del humor negro reside precisamente en esa apertura. La narrativa de Ocampo no propone programas de reforma explícitos ni soluciones cerradas; más bien, desplaza hacia el lector la necesidad de imaginar otras formas de relación humana, género y convivencia. La ucronía aparece así como un horizonte ético implícito que emerge del choque entre la normalización de la violencia y la conciencia de su intolerable persistencia.

2. EL DESEO DE CAMBIO DE SILVINA OCAMPO EN PROBLEMAS QUEER: CUESTIONES DE CLASE Y DE GÉNERO

En cuanto al estudio de autores de este tipo y a la narrativa de humor negro hispanoamericana resulta inexcusable la presencia de Silvina Ocampo, de hecho la misma autora desveló en alguna ocasión su deseo de ver realizada una antología sobre la narrativa humorística; pero la narrativa de esta autora argentina, no solo nos interesa por su claro dominio de este *modus*, sino que supone un valor añadido pues en ella observamos con frecuencia una mayor presencia de personajes principales femeninos, así como un foco crítico *queer* que no encontramos en otros autores humorísticos (Roberto Arlt, Macedonio Fernández, Bioy Casares...) y que, trayendo a colación el estudio de M. A. Viteri sobre lo *queer* en Hispanoamérica, está relacionado con el cuestionamiento de «las fronteras de lo que ha sido designado y catalogado culturalmente como 'masculino' y 'femenino'» (2013, p. 205) así como como las cuestiones de clase y estatus en esta geografía. Tanto «Las fotografías» como «El vestido de terciopelo», ambos recogidos en *La furia* (1959), nos adentran en estos cuestionamientos como procuraremos mostrar a continuación.

2. 1. «Las fotografías»: insensibilidad, discriminación y crítica a la clase burguesa

Este desplazamiento es la base de lo cómico y trae como consecuencia la perspectiva de esta muerte pseudoaccidental como un

subtema gracias a la nivelación de dicho acontecimiento con otras realidades banales y cuyo fin será evidenciar la corrupción moral de la clase burguesa; por ello, «Las fotografías» es un cuento de humor negro tosco cuyo subtema será la muerte, pues la focalización se dará sobre esa falta de armonía entre el tipo de afectación y la reacción que debería producir este acontecimiento y la que se da en realidad, que nos conduce así a una circunstancia ajena y que además denotará una clara falta de moralidad, cuestión que despierta en su recepción una sonrisa escéptica que busca impugnar tal hecho. La autora argentina hará uso de esta técnica incorporando la crueldad que «aparece incorporada a la vida cotidiana con absoluta naturalidad» (Matamoro, 1972, p. 19) para desvelar esa falta de moralidad en la sociedad burguesa, clase social que tomará presencia también en «El vestido de terciopelo».

Tras esto, la narradora realizará con respecto a ella una descripción de su atuendo que no solo reflejará su pertenencia a la clase burguesa, sino que también dará lugar a la introducción del componente moral oscuro, de algo que parece que a los ojos del canon de clase se intenta disimular u ocultar: la enfermedad de la protagonista. Silvina Ocampo evidencia esta realidad a través de la mención de sus zapatos ortopédicos que se dará desde aquí de forma recurrente en el relato: «Tenía una falda muy amplia, de organdí blanco, con un viso almidonado, cuya puntilla se asomaba al menor movimiento, una vincha de metal plegadizo, con flores blancas; en el pelo, unos botines ortopédicos de cuero y un abanico rosado en la mano» (p. 152). En la sesión fotográfica, la preocupación por parte de la familia de Adriana por la postura de sus pies y porque se vean en exceso sus zapatos ortopédicos en las fotografías será constante: «—Tendría que ponerse de pie —dijeron los invitados. // La tía objetó: // —Y si los pies salen mal. // —No se aflija —respondió el amable Spirito—, si quedan mal, después los corto» (p. 154).

La violencia implícita en esta última afirmación resulta especialmente significativa desde una lectura queer. El cuerpo discapacitado de Adriana aparece sometido a una lógica de corrección visual que busca hacerlo compatible con la representación normativa de feminidad y respetabilidad burguesa. En términos de Judith Butler, el género funciona aquí como una práctica performativa regulada por normas sociales que determinan qué cuerpos resultan inteligibles y cuáles deben ser ocultados o corregidos (Butler, 2007, p. 266-273). La fotografía se convierte así en un dispositivo disciplinario que busca

borrar aquello que desestabiliza la imagen idealizada del cuerpo femenino.

Asimismo, el ocultamiento de los botines ortopédicos puede leerse a partir de lo que Eve Kosofsky Sedgwick denomina regímenes de visibilidad e invisibilidad, mecanismos culturales mediante los cuales ciertos cuerpos y subjetividades son expulsados de la representación legítima (Sedgwick, 1998, p. 11-18). La discapacidad de Adriana constituye precisamente esa «fisura» que la lógica burguesa intenta mantener fuera del encuadre fotográfico y, por extensión, fuera de la normalidad social.

La introducción de este tipo de contrastes que juegan con el encuentro de lo bello y lo feo moralmente hablando es una característica común en la narrativa de Silvina, este mecanismo, primordialmente grotesco en cuanto a la puesta en relación de elementos dispares, se da a través de una disposición del discurso que evita acentuar dichos elementos sorprendidos, nivelando así ambas perspectivas estéticas, de tal modo que «no resulta posible expulsar (las) del cuadro, una vez que aparece la fisura que se abre en esta aparente normalidad» (Corral, 1997, p. 201). En este sentido, Molloy ha señalado que los relatos de Ocampo operan frecuentemente mediante la irrupción de lo monstruoso en el espacio doméstico (1985, p. 15), provocando un extrañamiento que desmonta la aparente estabilidad de las estructuras familiares y sociales.

Del mismo modo, la figura de Humberta introduce otra fisura en otro plano referente a los invitados y que además configurará el elemento cómico del cuento: «Estaba la Clara, estaba Rossi, el Cordero, Perfecto y Juan, Albina Renato, María la de los anteojos, el Bodoque Acevedo con su nueva dentadura, los tres pibes de la finada, un rubio que nadie me presentó y la desgraciada de Humberta» (Ocampo, 1970, p. 152).

La comicidad viene dada por cierta ficción generada por los insultos y juicios devaluadores que la voz narrativa emite sobre Humberta en cuanto a cosas que en principio nada tienen de reprobables y que señalan un halo de malignidad en la misma:

Hacia calor y había moscas. [...] las mujeres con pantallas improvisadas o abanicos, todo el mundo se abanica o abanicaba las tortas y sándwiches. La desgraciada de Humberta lo hacía con una flor para llamar la atención. ¿Qué aire puede dar, por mucho que se agite una flor? (p. 153)

Esta ojeriza lleva incluso a la narradora a ridiculizar en público a la invitada haciéndole llorar: «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 [...]» (p. 155).

Resulta significativo que Humberta aparezca constantemente asociada a marcas corporales consideradas impropias o excesivas («despechugada», «omóplatos descubiertos»), pues ello la sitúa también en una posición liminal respecto a las normas de feminidad burguesa. El estudio de Viteri nos permite analizar aquí cómo las normas de género y clase producen sujetos desplazados o inadecuados dentro del orden social (2013, p. 205-206). Humberta funciona así como una subjetividad incómoda que amenaza la armonía performativa de la fiesta.

En esta escena no solo se evidencia la falta de afecto que la narradora siente por Humberta, sino también la responsabilidad, compartida con la misma madre de la homenajead, que la voz narrativa acaba teniendo en parte en la muerte de Adriana al promover la realización de una nueva foto, sin prestar atención al estado de salud de esta que se va agravando por el calor sofocante que su precioso atuendo no deja de acrecentar y ante la imposibilidad de Adriana de comunicarlo. Así, la ficción generada por la narradora en torno a la figura de Humberta llega, incluso, a hacerla responsable de la muerte de su amiga: «Si no hubiera sido por esa desgraciada la catástrofe no habría sucedido» (p. 156). Esta actitud aboca al lector a la conformación de un juicio sobre la antimoralidad por la evidencia de la inclinación hacia lo maligno que se erige como causa de la tragedia, pero también lo hace consciente de la propia ignorancia de la antimoralidad o deshumanización en aquellos que la ejercen como demuestra el cierre del propio cuento: «¡Qué injusta es la vida! ¡En lugar de Adriana, que era un angelito, hubiera podido morir la desgraciada de Humberta!» (p. 156).

Otro de los rasgos que Silvina aporta a familiares e invitados, representantes de este estrato social, es la insensibilidad y falta de empatía; con respecto a ello se mencionaba más arriba la actitud sobre los pies y los botines ortopédicos de Adriana señalados con frecuencia de forma negativa como algo que avergüenza y/o ha de ser ocultado por apariencia: «La arreglaban el pelo, le cubrían los pies, le agregaban almohadones» (p. 154) o «—Parece una novia, parece una verdadera novia. Lástima de los botines» (p. 155). La insistencia en transformar a Adriana en «novia» resulta particularmente relevante desde la teoría

queer, pues evidencia el carácter normativo y ritualizado de la feminidad heterosexual. El cuerpo enfermo de Adriana debe ser reconfigurado visualmente para adecuarse al ideal femenino socialmente aceptado. Como señala Butler, las normas de género producen cuerpos «correctos» mediante reiteraciones performativas que naturalizan determinados modelos de feminidad (2007, p. 84-95). El relato muestra precisamente el carácter violento de dicha imposición.

A estas escenas podemos añadir la conversación de los asistentes sobre accidentes fatales mientras esperan al fotógrafo: «nos entretuvimos contando cuentos de accidentes más o menos fatales. Algunos de los accidentados habían quedado sin brazos, otros sin manos, otros sin orejas. ‘Mal de muchos, consuelo de algunos’, dijo una viejita refiriéndose a Rossi, que tiene un ojo de vidrio» (p. 153). Todo ello viene a entroncar en general con la deshumanización y concretamente con la superficialidad representada en el relato por la preocupación por la apariencia. La apariencia viene a darse como una obsesión, como una fijación hipnótica que hace a los asistentes olvidarse de la propia Adriana y de su estado de salud, convirtiéndola en una especie de objeto decorativo que es trasladado de un lugar a otro para ser fotografiado: «le colocaban flores y abanicos, le levantaban la cabeza, le abotonaban el cuello, lo ponían polvos, le pintaban los labios. No se podía respirar. Adriana sudaba y hacía muecas» (p. 154). Será precisamente esta obsesión y la prioridad que acaba teniendo la realización del reportaje fotográfico sobre todo lo demás lo que acaba matando a Adriana: «Adriana estaba a punto de desmayarse cuando la fotografiaron de nuevo. [...] No fue sino más tarde, cuando probamos la torta y brindamos a la salud de Adriana, que advertimos que estaba dormida. La cabeza colgaba de su cuello como un melón» (p. 156).

La clausura del cuento deja al lector ante el vacío moral característico del humor negro. La obra no propone explícitamente una alternativa ética, pero la violencia normalizada que representa impulsa una reflexión crítica sobre las formas de relación social y afectiva que estructuran ese universo burgués. Es precisamente en este silencio donde emerge la dimensión ucrónica del relato: la posibilidad imaginaria de otro orden moral basado en el reconocimiento de la vulnerabilidad y no en la espectacularización del cuerpo. En este sentido, el relato se aproxima a lo que José Esteban Muñoz denomina una potencialidad crítica orientada hacia «otro lugar» social todavía no realizado (2009, p. 1-18).

2. 2. «El vestido de terciopelo»: metáfora de las imposiciones de género, concepto de clase y la deshumanización por precariedad

«El vestido de terciopelo» narra la visita de la modista Casilda y de su ayudante, prácticamente hija adoptiva, a la casa de la señora Cornelia Catalpina con el fin de tomar las últimas medidas para la consecución de su nuevo vestido de terciopelo, el cual se tornará en elemento mortal para ella y en torno al cual girarán los tres elementos que dan título a este epígrafe. La autora argentina plantea dos mundos generacionales, por un lado, el de Casilda y Cornelia y, por otro, el de la niña, que a la vez es la voz narrativa del relato:

¿Ustedes creen que es gris? No. Es blanca. Un campo de nieve —me tomó el mentón y agregó—: No te preocupan estas cosas. ¡Qué edad feliz! 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 nuestros hijos depende nuestra juventud. (Ocampo, 1960, p. 144)

La perspectiva de la voz narrativa será la de una espectadora y estará marcada por el lenguaje e imaginación infantil y donde radicará la comicidad reforzada por la constante repetición de su «¡Qué risa!» incluso en los momentos más inoportunos, esta posición narrativa se mantendrá a lo largo de todo el relato salvo por una apreciación puntual que observaremos más adelante y que tendrá un gran valor significativo. El mundo generacional de Casilda y Cornelia se ve escindido a la vez por la condición de clase: Casilda, mujer trabajadora que vive a las afueras y viene a representar a la clase proletaria, y Cornelia, de la alta burguesía, residente en el barrio norte de la capital y poseedora de una gran casa en la que parecen trabajar varios sirvientes.

Si bien destaca esta diferencia entre ambas, hay algo común en las dos: la fragilidad y la disconformidad; sendas sufren o manifiestan desagrado bien por las condiciones de vida en la ciudad: «Quejándose nos saludó: ¡Qué suerte tienen ustedes de vivir a las afueras de Buenos Aires! Allí no hay hollín por lo menos. Habrá perros rabiosos y quema de basuras... Miren la colcha de mi cama» (p.143-144), bien por lo que supone vivir en las afueras: «Vivimos en Burzaco y nuestros viajes a la capital la enferman sobre todo cuando tenemos que ir al barrio norte, que queda tan a trasmano. De inmediato Casilda pidió un vaso de agua a la sirvienta para tomar la aspirina que llevaba en el monedero» (p. 143).

Ambas parecen mantenerse en el límite de la salud y en un estado de constante asfixia que no solo parece tener que ver con lo anterior y de lo que nada puede ponerlas a salvo, pues parecen estar abocadas a ello.

La voz narrativa nos presenta un ambiente agobiante, cuya asfixia viene dada por diversos factores que entroncan con el lujo, como el intenso olor a perfume: «Entró su perfume y después de unos instantes, ella con otro perfume» (p. 143) o el vestido de terciopelo, el principal en este sentido: «—El terciopelo se pega mucho, señora, y hoy hace calor. Pongámosle un poquito de talco. // —Sáquemelo, que me asfixio —exclamó la señora. // Casilda le quitó el vestido y la señora se sentó sobre el sillón, a punto de desvanecerse» (p. 144). Este aspecto negativo viene a entroncar con las imposiciones no solo de clase, sino de género de lo que se cataloga como femenino; de la señora Cornelia, como de cualquier mujer de su clase, se espera que cumpla con los cánones estéticos impuestos y que ostente los géneros más ricos, esto se traduce en la narración en un vestido bello, pero incómodo en el que le cuesta encajar; de una tela rica, pero pesada y calurosa. Esta naturaleza controversial del simbólico vestido se nos presenta en un inicio a través de la voz narrativa, por un lado, a través de la descripción del vestido en sí:

Durante algunos segundos Casilda trató inútilmente de bajar la falda, para que resbalara sobre las caderas de la señora. [...] Finalmente consiguió ponerle el vestido. [...] ¡El vestido era precioso y complicado! Un dragón bordado de lentejuelas negras, brillaba sobre el lado izquierdo de la bata (p. 145)

Por otro, a través del metafórico símil que establece Cornelia entre el terciopelo y los nardos:

- [...] ¿No le agrada, señora?
- Muchísimo. El terciopelo es el género que más me gusta. Los géneros son como las flores: uno tiene sus preferencias. Yo comparto el terciopelo a los nardos.
- ¿Le gusta el nardo? Es tan triste —protestó Casilda.
- El nardo es mi flor preferida, y sin embargo me hace daño. Cuando aspiro su olor me descompongo. 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 género comparable. Sentir su suavidad en mi mano, me atrae aunque a veces me repugne.

Parece existir una constante pugna interior entre las sensaciones negativas que le producen naturalmente: «Es maravilloso el terciopelo, pero pesa. Es una cárcel» (p. 146) y el concepto positivo (impuesto) de lo que menciona. En este sentido, el vestido funciona como metáfora material de la performatividad de género señalada por Judith Butler, quien sostiene que la feminidad no constituye una esencia natural, sino una identidad producida mediante la repetición de normas culturales y corporales (Butler, 2007, p. 45-48). Cornelia aparece literalmente atrapada dentro del dispositivo simbólico que debe representar; el vestido, lejos de embellecerla, la oprime físicamente hasta conducirla a la muerte.

Desde esta perspectiva, el cuento pone en escena la violencia inherente a determinados modelos normativos de feminidad burguesa, cuestión que también conecta con la lectura queer de Eve Kosofsky Sedgwick acerca de los sistemas binarios que estructuran la cultura occidental moderna y regulan la inteligibilidad social de los cuerpos (Sedgwick, 1998, p. 31-35). La obligación de adecuarse a una imagen concreta de lo femenino convierte el cuerpo de Cornelia en un espacio disciplinado y sofocado, mientras que cualquier desviación respecto de dicho ideal queda implícitamente excluida. No resulta casual que la incomodidad física aparezca constantemente asociada al lujo y a la apariencia social. Asimismo, María Amelia Viteri ha señalado que los estudios queer latinoamericanos han insistido especialmente en cómo las categorías de género y sexualidad se encuentran atravesadas por factores de clase y jerarquización social (2013, p. 205-206). Precisamente, en el relato de Ocampo la feminidad normativa no afecta de igual modo a todas las mujeres: Cornelia padece la violencia simbólica de la representación burguesa, mientras Casilda experimenta otra forma de opresión vinculada al trabajo y la precariedad. Se establece así una cadena de subordinaciones: Casilda al servicio de la clase alta, concretamente de Cornelia; Cornelia al servicio de las imposiciones de género y clase.

Lo anterior nos conduce a pensar en cierta cadena de dominio y sumisión: Casilda al servicio de la clase alta, concretamente de Cornelia; Cornelia al servicio de las imposiciones de género y clase. Un dominio que ambas tendrá consecuencias negativas, para Cornelia la muerte: «La señora cayó al suelo y el dragón se retorció», para Casilda la deshumanización consecuencia de las imposiciones de la necesidad, supremacía de los valores instrumentales, sobre la empatía o moralidad:

«—Ha muerto. ¡Me costó tanto hacer este vestido! ¡Me costó tanto, tanto! // ¡Qué risa!» (p. 147). Aquí, la crueldad es una cuestión visible en la manera en que el relato neutraliza emocionalmente la tragedia mediante el humor negro. La comicidad no elimina el horror, sino que lo intensifica al mostrar la progresiva normalización de la deshumanización. En este mismo sentido, los relatos de Ocampo operan frecuentemente mediante «la irrupción de lo monstruoso en el espacio doméstico» (Molloy, 1985, p. 15), provocando un extrañamiento que desmonta la aparente estabilidad de las estructuras sociales y familiares. En «El vestido de terciopelo», aquello monstruoso no procede de un elemento sobrenatural, sino precisamente de la normalidad misma: el vestido elegante, el perfume, la cortesía social y las expectativas femeninas terminan configurando una maquinaria opresiva y mortal.

La ucronía silenciosa propuesta por Ocampo no consiste, por tanto, en una reescritura histórica tradicional, sino en la posibilidad ética de imaginar relaciones humanas alejadas de las jerarquías de clase, de la feminidad coercitiva y de la deshumanización afectiva que el relato exhibe. El humor negro cumple aquí una función crítica fundamental: revelar, mediante la exageración grotesca y la ironía, la violencia latente en aquello que la sociedad considera perfectamente normal.

CONCLUSIONES: UN EFECTO ÓPTICO COMO RESULTADO, ¿HACIA LA UTOPIA O LA DISTOPIA?

La ucronía ideal en la que nos instala la obra de humor negro como las anteriormente analizadas, nos aboca a preguntas del tipo: ¿qué habría pasado si la compasión hubiera sido el valor más premiado en lugar de la competitividad?, ¿cómo sería nuestra sociedad si el éxito se midiera en generosidad y no en riqueza?, ¿y si la cooperación hubiera sido la base de los sistemas económicos en lugar de la competencia?, ¿qué tipo de sociedad tendríamos si nunca se hubiera considerado el cuerpo de la mujer como un objeto?, ¿cómo habrían evolucionado las relaciones humanas si se enseñara la empatía desde la infancia?, ¿y si el cuidado mutuo hubiese sido más importante que el mérito individual para acceder al poder?, ¿cómo cambiaría nuestra cultura si el concepto de feminidad se hubiera construido desde la libertad y no desde la sumisión?... Todas estas preguntas pueden ser formuladas a la inversa y todas ellas son fruto de la capacidad de trascendencia de este tipo de literatura, de la parte de

la obra que nos queda velada y solo implícita en lo que sí es representado.

En este sentido, la incorporación de una perspectiva queer permite ampliar el alcance de la ucronía más allá de la mera especulación histórica, ya que introduce la posibilidad de pensar no solo otros acontecimientos, sino otras formas de subjetividad, de cuerpo y de deseo. La ucronía deja entonces de ser únicamente un ejercicio de «qué habría pasado si...» para convertirse también en un «qué habría sido posible ser». Esta apertura desplaza el eje de lo normativo y pone en crisis las categorías estables sobre las que se ha construido la historia oficial.

La obra de humor negro no es una obra concebida como una simple anamorfosis cuyo conjunto de imágenes deformadas de la realidad buscan recuperar sus proporciones naturales en el espejo cilíndrico de nuestra inteligencia, sino que su deformidad irreversible busca lograr algo más allá de lo desconocido. En este punto, cabe preguntarse pues si es una forma de reflejar la necesidad de que exista lo que debe ser, es decir, la utopía o el principio de lo terrible que puede llegar a ser, o sea, la distopía o bien es un espejismo consciente que desea presentarnos ambas realidades.

BIBLIOGRAFÍA

- Baudelaire, Charles (1989). *Lo cómico y la caricatura* (Carmen Santos trad.). Visor.
- Bergson, Henri (1973). *La risa* (María Luisa Pérez trad.). Espasa-Calpe. (Original publicado en 1900)
- Butler, J. (2007) *El género en disputa: El feminismo y la subversión de la identidad* (M. A. Muñoz, Trad.). Paidós. (Obra original publicada en 1990)
- Corral, Rose (1997). Las formas de la violencia en dos cuentos de *La furia*: «Las fotografías» y «La casa de los relojes». *Criccal*, 17, 199-206.
- Escardó, Florencio (1964). El humorismo y su misión. *El humorismo argentino*. Editorial Universitaria de Buenos Aires, 3-23.

- Kaiser, Wolfgang (2010). *Lo grotesco*. (Juan Andrés García trad.). Machado Grupo de Distribución.
- Lumbreras, Daniel (2023). Los mundos posibles de la ucronía: una proposición de subgéneros. *Impossibilia*, 25, 19-31.
- Martínez Garrido, Elisa (2007). Introducción. *El humorismo (Esencia, carácter y materia del humorismo)* (Elisa Martínez Garrido trad.). Langre (p. 9-43).
- Matamoro, B. (1972). *Oligarquía y literatura*. Buenos Aires: Ediciones del Centro.
- Molloy, S. (1978). "Simplicidad inquietante en los relatos de Silvina Ocampo". *Leixis*, 2(2), 241-251.
- Muñoz, J. E. (2009). *Cruising utopia: The then and there of queer futurity*. New York University Press.
- Murcia, Alberto (2008). La ucronía intencional como relato moral. En Teresa López, Fernando Ángel Moreno (Eds.), *Ensayos sobre la ciencia ficción y la literatura fantástica* (pp.689-704)
- Ocampo, Silvina (1960). *La furia y otros cuentos*. Sur.
- Ocampo, Silvina (1970). *70 años de narrativa argentina: 1900-1970* (Roberto Yahni, comp.). Alianza.
- Pirandello, Luigi (2007). *El humorismo (Esencia, carácter y materia del humorismo)* (Elisa Martínez Garrido trad.). Langre. (Original publicado en 1908)
- Renouvier, Charles (2019). *Ucronía (utopía en la Historia)* (Pilar Ruiz Va-Palacios trad.). Akal. (Original publicado en 1876)
- Rosekranz, Karl (1992). *Estética de lo feo* (Miguel Salmerón trad.). Julio Ollero. (Original publicado en 1853)

- Sedgwick, E. K. (1998). *Epistemología del armario* (T. Bladé Costa, Trad.). Ediciones de la Tempestad. (Obra original publicada en 1990)
- Stern, Alfred (1975). *Filosofía de la risa y el llanto* (Julio Cortázar trad.). Editorial de la Universidad de Puerto Rico. (Original publicado en 1950)
- Viteri, María Amelia (2013). Estudios Queer: Una mirada desde/hacia América Latina. *Umbrales*, 24, p. 203-217.