

**El horror de la pedofilia o la pesadilla inapelable en Ocampo, Jamilis y Schweblin**  
**Luciana Belloni**

**1. Introducción**

En la literatura argentina de las últimas décadas, el género de horror comienza a tener mayor visibilidad, hecho que motivó, a la vez, nuevas lecturas de textos anteriores, incluso los fundacionales. La presente ponencia toma como corpus tres cuentos que pueden ser catalogados como narrativas del horror<sup>1</sup>: “La calle Sarandí” (1937), de Silvina Ocampo; “Las salas oscuras” (1969), de Amalia Jamilis; y “Un hombre sin suerte” (2015), de Samanta Schweblin. Todos ellos tematizan, de una forma diversa, el terror de la pedofilia.

Desde nuestra lectura, el horror de las obras tiene una doble dimensión política. Por un lado, los cuentos muestran el desamparo de la infancia: en Ocampo la víctima es una niña y el victimario, un hombre; en Jamilis, el crimen lo comete una mujer contra dos niños; por último, en Schweblin, el abuso sexual se mantiene en la frontera entre lo narrado y lo insinuado. Por otro lado, los textos cuestionan un paradigma maternal fundado y coaccionado por el control patriarcal. Mientras que Ocampo pone en escena varios tipos de maternidades —ausente, no biológica, forzada, imaginada—, Jamilis muestra un modelo ambivalente —representante tanto de un espacio de refugio como de monstruosidad— y Schweblin crea una madre imprudente, quien desatiende y avergüenza a sus hijas. Este terror político se encuentra sugerido, a nuestro juicio, mediante una “poética de la indumentaria”: en los cuentos, la ropa y los peinados son elementos que logran designar, oblicuamente, lo mórbido y siniestro.

**2. Amalia Jamilis y la monstruosidad de las gorgonas**

Aunque poco transitada por los estudios académicos, la producción de Amalia Jamilis es copiosa y de una gran riqueza literaria. La autora ha publicado los siguientes volúmenes

---

<sup>1</sup> Este trabajo toma la definición de horror de Stephen King, quien, lejos de considerar la introducción de lo sobrenatural como un requisito ineludible del género, postula que el gore, el momento de impacto de la emoción, puede estar dado por los miedos y las presiones fóbicas sociales cotidianas (p. 23).

de cuentos: *Detrás de las columnas* (1967), *Los días de suerte* (1969), *Los trabajos nocturnos* (1971), *Madán* (1984), *Ciudad sobre el Támesis* (1989), *Parque de animales* (1998). En el 2015, Eduvin dio a conocer *El reconocimiento y otros cuentos*, el cual compila las dos primeras obras de la autora, con un prólogo de Elvio Gandolfo.

“Las salas oscuras”, incluido en *Los días de la suerte*, está narrado por un protagonista anónimo que rememora los momentos de la infancia vividos junto con su amigo Lucio, a quien se dirige. El texto, por tanto, oscila entre la primera y la segunda persona del singular; aunque deja abierta la posibilidad de que Lucio no sea, en efecto, un compañero del pasado del narrador, sino más bien un desdoblamiento de él, una estrategia utilizada para poder expresar el abuso sexual del cual fue víctima.<sup>2</sup> Este crimen se menciona elípticamente en el inicio del cuento: “Ahora sé que no hubo nada extraño, que eso tenía que suceder” (p. 157).

El escenario es Buenos Aires, la cual, como suelen ser los espacios de Jamilis, compone una ciudad ambivalente. Por un lado, representa el placer y el erotismo: se ve invadida por “revistas indecentes” en las que resalta la sonrisa de Jane Russel, y por las canciones de Ella Fitzgerald, las cuales sumergen a los protagonistas “cadenciosamente en un campo de algodón azul y virgen” (p. 157). Sin embargo, las aventuras de los niños, especialmente, aquellas que tienen lugar en el cine Roxy, se ven eclipsadas por el recuerdo del delito cometido contra ellos (p. 157), por tanto, Buenos Aires es, al mismo tiempo, una ciudad tenebrosa, “clave de signos misteriosos” (p. 158). De hecho, existen indicios del carácter sombrío del territorio y del peligro que este encierra para los protagonistas; por ejemplo, durante sus vagabundeos por el puerto, Lucio sujeta al narrador por el brazo, como si este se “estuviera por caer al agua” (p. 159); sobre las veredas de la ciudad flota “un humo azul caliginoso” (p. 160); un gato negro observa a los protagonistas desde un umbral; y un “crimen horrible” aparece en la portada de una revista color sepia (p. 160).

Otra figura dual es Teresa, la de la madre de Lucio, a quien el narrador presenta de la siguiente manera:

---

<sup>2</sup> La posibilidad de que el amigo del narrador sea un desdoblamiento de él mismo puede ser considerada porque el cuento gira más en torno a la vida de Lucio y los detalles de su cotidianidad que a la del protagonista, por ejemplo, se habla de la madre del primero, pero no de la del segundo. Refuerza esta idea el hecho de que, en *Los días de la suerte*, los narradores que atraviesan una situación traumática o de gran dificultad suelen sustituir la primera persona del singular por la tercera, es decir, abandonan el yo y se identifican con un personaje en particular, como sucede, en “Osario bajo la luna”. Por tanto, el desdoblamiento es un motivo recurrente del volumen.

Es difícil decirlo ahora que de ella el tiempo solo te dejó unas buenas costumbres: la puntualidad, el orden, el enjuague con agua de menta después de las comidas, y una fotografía muy mala, amarillecida para colmo, donde la señora Teresa aparece con unas trenzas rebuscadas y una boca en forma de corazón, y unos ojos increíblemente lánguidos. Es difícil, Lucio, pero en aquella época tu madre se nos había convertido en una especie de gorgona familiar (pp. 157-8).

Por una parte, la madre es quien vela por los buenos modales y es un espacio de contención y refugio, señalado esto último por esa boca cuya forma es un corazón. Por otra, es una suerte de medusa que imparte castigos “desproporcionados” y que provoca un sentimiento de soledad en los niños. Asimismo, el narrador apunta que ella toca el piano en una sala que es tanto un espacio “sólido y seguro” (p. 163), como oscuro, irreal e incoherente —peculiaridades asociadas a lo monstruoso (Carroll, 1990)—, donde “la realidad” se escapa (p. 159) y una lámpara se mantiene encendida a las cuatro de la tarde, en pleno verano (p. 158). Por último, la monstruosidad del personaje está subrayada por su indumentaria: es su peinado de trenzas rebuscadas aquello que la liga más íntimamente con las serpientes de la gorgona.

Los niños abandonan el espacio materno para “vagabundear” deliberadamente por la ciudad. En uno de sus recorridos, se arriesgan a explorar un barrio extraño, en el que encuentran a Larisa, la victimaria del cuento, quien los incita a entrar en su casa para pedirles un favor. Una vez allí, los chicos se ven atrapados en una sala cuyas salidas están bloqueadas por su propietaria. Este ambiente también está caracterizado por la disolución de los límites entre la realidad y la fantasía —apunta el narrador: “Todo tenía un aspecto a la vez barato y mágico” (p. 160) y, más adelante, “La alfombra se desvanecía bajo el lila de la tarde y nada era natural, ni aun el ruido leve de la puerta que ella había cerrado” (p. 164)— y por una atmósfera asfixiante, enfatizada a través de la decoración de las habitaciones —“Las paredes estaban cubiertas casi por completo con repisas con diminutos objetos de porcelana y cuadros al óleo” (p. 161)—. En cuanto a la victimaria, y del mismo modo que en el caso de Teresa, es su peinado aquello que comunica su lobrete, oculta tras lo postizo y aparente: “El cabello teñido, de un rubioceniza, dejaba ver mechones oscuros que se escapaban del rodete, en lo alto de la cabeza. Sí. Infundía miedo” (p. 161). Además, Larisa es retratada con adjetivos tales como “untuoso” o “pastoso”, términos que son utilizados, como apunta Águeda Pérez, por Silvina Ocampo

al crear a sus personajes depravados. Según la referida crítica argentina, este tipo de vocabulario podría poner en evidencia que “el contacto físico ha quedado fijado en la memoria de la piel [de las víctimas] como un contacto con humores y secreciones que aún resultan desagradables” (p. 196). Dicho campo semántico, se reitera en la descripción de la casa de la Larisa, cuya enredadera, por ejemplo, es “húmeda y musgosa”, lo cual pareciera poner de manifiesto la unidad entre esta y su propietaria, como, frecuentemente, sucede con las protagonistas de Silvina.

Paulatinamente, la antagonista domina a los chicos y conquista su voluntad, ellos se muestran azorados, incapaces de actuar; tal es así que el pronombre de primera persona en función de sujeto del narrador se sustituye por su función de complemento indirecto, lo cual denota su pasividad (p. 166). Lo siniestro interrumpe en el cuento con mayor violencia cuando la mujer conduce a los niños hasta su habitación. En ese momento, el narrador ve a su amigo como un extraño, un autómatas que responde solo a los mandatos de su victimaria y al que no logra reconocer: “Por momentos me parecías un desconocido, con tu camisa celeste, muy derecho” (pp. 163). El abuso sexual nunca se explicita en el cuento, aparece nombrado por medio de diversas perífrasis: Larisa les advierte a los niños, “lo de hoy les va a gustar” (p. 165), “preciso de estas pequeñas satisfacciones” (p. 166); mientras que el narrador apunta, “Supe enseguida que se trataba de algo peligroso y comprometedor” (p. 166) y, sobre la docilidad de Lucio, dice: “Ese espanto inexpresivo se debía a una condición que yo no había alcanzado, como si vos, Lucio, hubieras sido iniciado en ese tremendo algo, antes que yo” (p. 167). El horror en Jamilis no suele estar completamente manifiesto, sino que se mantiene entre la ausencia y la presencia, siempre agazapado y al acecho, muchas veces solo perceptible para un/a lector/a activo/a. La autora se dedica al tratamiento de un suceso perverso en un cuento que resulta innovador por abordar una temática como la pedofilia que, si bien es común en la literatura universal, rara vez tiene como protagonista a una mujer como victimaria.

### **3. Silvina Ocampo y el relojero con un ojo de vidrio**

En 1937, Ocampo publica *Viaje olvidado*, su primer volumen de cuentos, donde desmitifica la niñez como una época utópica. Entre los textos, se destaca “La calle Sarandí”, en el que la narradora anónima, ya adulta, recuerda, al igual que el protagonista de Jamilis, el abuso sexual que sufrió en la infancia.

El relato se abre con el trayecto que solía hacer la niña desde su casa hasta el almacén del barrio, donde percibía la presencia de un hombre atemorizante, quien se asomaba para espiarla en mangas de camisa, susurrarle “palabras pegajosas” (p. 60) y perseguir sus piernas desnudas “con una ramita de sauce” (60). La protagonista describe la tarde en la que el desconocido la secuestra en su casa para violarla:

Había una cama de fierro en medio del cuarto y un despertador que marcaba las cinco y media. [...]. No quise ver más nada y me encerré en el cuartito oscuro de mis dos manos, hasta que llamó el despertador. Las horas habían pasado en puntas de pie. Una respiración blanda de sueño invadía el silencio [...]. Desde aquel día no volví a ver más a aquel hombre, la casa se transformó en una relojería con un vendedor que tenía un ojo de vidrio (p. 61).

Dado el hincapié de la cita en los elementos referidos al tiempo (el despertador en la madrugada, el transcurso sigiloso de las horas), posiblemente, el relojero sea la imagen que adopta el criminal en el recuerdo de la narradora, como si esta nueva figura, igualmente monstruosa, fuese la forma “coloreada” o “disfrazada” que encarna lo reprimido para poder hacerse presente en el plano de la conciencia de la mujer.

El cuento trata de un abuso sexual, pero también de la imposibilidad de su olvido y, con ello, de la imposibilidad del paso de los días: “No tengo el recuerdo de otras tardes más que de esas tardes de otoño que han quedado presas tapándome las otras” (p. 60). Asimismo, este tiempo paralizado toma cuerpo en el peinado de la protagonista, el cual abole la distancia entre su niñez y adultez: “Ahora en este espejo roto reconozco todavía la forma de las trenzas que aprendí a hacerme de chica, gruesa arriba y finita abajo como los troncos de los palos borrachos” (p. 61). Del mismo modo que en Jamilis, la indumentaria funciona como una estrategia discursiva al servicio de manifestar lo funesto.

Un aspecto crucial del texto es cómo está conformada la familia de la narradora y la esfera que ocupan las mujeres en ella, quienes son maltratadas —las hermanas sufren violencia física por parte de sus esposos, y se infiere que algunas de ellas podrían haber muerto a causa de ello (p. 61)—, o bien silenciadas o desdibujadas con respecto a los hombres —la niña observa una fotografía de su padre “rodeado de una familia enana y desconocida” (p. 61)—. A partir de oraciones impersonales, la protagonista marca la lejanía que mantiene con respecto a sus parientes: “Cuando yo era chica y me mandaban al almacén a comprar arroz, azúcar o sal” (p. 60).

Este tipo de relaciones familiares disidentes se extienden a la maternidad de la narradora, aspecto de especial interés para la presente ponencia. Una vez adulta, ella asume el rol de madre del hijo de su hermana. Mientras el niño es aún un bebé, la maternidad es deseada e idealizada: “Era tierno y lo creí para siempre un recién nacido [...]. Me despertaba por las mañanas con una risa de globitos bañada de aguas muy claras y su llanto me bendecía las noches” (p. 61). No obstante, tal modelo se obtura cuando, en su adolescencia, el chico pronuncia un discurso para un acto escolar, y la madre no reconoce ya su voz, la cual se le vuelve oscura y amenazante (p. 62). Como expresa Pérez, posiblemente, el advenimiento de lo siniestro esté dado debido a que el adolescente: “se ha transformado en un hombre y, por lo tanto, está en condiciones de ocupar el mismo lugar de poder que su padre, los maridos de sus hermanas o el violador (p. 199). De hecho, el texto asocia al hijo varios elementos que remiten al victimario: por ejemplo, la “cuna vacía tejida de fierro” del bebé se asemeja a esa “cama de fierro en medio del cuarto” del hombre.

Además, la protagonista llama niño como “ese hijo que fue casi mío”, lo cual problematiza su maternidad, ya que, con dicha frase, puede referirse al hecho de que, si bien ella no es la madre biológica de la criatura, fue quien lo crío; o, quizá, sugiere que él sí es su hijo biológico, aunque, dado el suceso traumático, ese tipo de lazo no puede explicitarse; o que, en el caso de haber quedado embarazada luego de la violación, su hijo tendría la misma edad que el de su hermana. Por consiguiente, podría leerse en el texto una maternidad no biológica, otra forzada u otra que se mantiene en el plano imaginario. En todo caso, la madre como figura utópica y paradigmática suele quebrarse en la prosa de Ocampo para abrirse a otros varios modelos posibles.

#### **4. Samanta Schweblin y el hombre que no entiende a las mujeres**

En 2015, Samanta Schweblin publica *Siete casas vacías*, obra que incluye el cuento “Un hombre sin suerte”, cuya trama trata del cumpleaños de la protagonista, una nena de ochos, durante el cual su hermana Abi toma una taza de lavandina entera. Este suceso desespera a la mamá de las niñas quien, lejos de saber qué pasos seguir y en su intento de solucionar el problema, comienza a hacer acciones sin sentido como llenar un vaso de leche para su hija y terminar por tirarlo de inmediato en el lavatorio. De esta manera, el cuento expone una madre desconcertada y hasta ridiculizada: “Papá, que trabajaba muy cerca de casa, llegó enseguida, y todavía le dio tiempo a mamá a hacer todo el show del vaso de leche una vez más, antes de que él empezara

a tocar la bocina y a gritar” (p.61). En el viaje hacia el hospital, los padres de la protagonista le exigen, sin reparar en la vergüenza que esto le causa, que se quite su bombacha para sacarla por la ventanilla del auto y usarla como pañuelo de emergencia. Al llegar, la nena aguarda a su familia en la sala de espera, donde conoce a un hombre del cual no se da ninguna información —solo que hace crucigramas— y con quien entabla una conversación sobre el incidente de la bombacha mientras él la hace reír y se muestra empático; sin embargo, este diálogo pareciera no ser apropiado. En primer lugar, al cuestionarle por qué pasa de esa forma el día de su cumpleaños, el hombre agrega: “A veces me cuesta entender a las mujeres” (p.63), lo cual, de cierta manera, vuelve a la niña una adulta; en segundo lugar, la plática tiene un tinte de seducción: “Él sonrió y yo me acomodé el pelo” (63), incluso él la llama “darling”. Sutilmente, el texto introduce elementos que enrarecen y enturbian la relación entre los personajes.

Una vez ganada la confianza de la nena, el hombre promete ayudarla a conseguir otra bombacha y, para ello, la lleva a comprarla a un, según la narradora quien viste un jumper de un colegio privado, “shopping bastante feo”, el cual, probablemente, su mamá no conozca. En este punto, la indumentaria ejerce una de sus funciones: determina la clase social de su portador. En la tienda, el hombre le ofrece a la niña un tipo de prenda a la que ella no está acostumbrada:

Tardé en entender que era una bombacha porque nunca había visto una negra. Y era para chicas, porque tenía corazones blancos, tan chiquitos que parecían lunares, y la cara de Kitty al frente, donde suele estar ese moño que ni a mamá ni a mí nos gusta (p. 65).

La bombacha si bien tiene rasgos infantiles, como la figura de Kitty, no es blanca, a lo que ella está acostumbrada, sino negra y no está pensada para nenas, sino para “chicas”, lo cual la hace sentir orgullosa (p. 66). El hombre no solo incita a la narradora a usar una lencería que no se ajusta a su edad, sino que también abandona el establecimiento sin pagar por ella. En consecuencia, se incrementa el grado de perversión del personaje y los rasgos truculentos antes mencionados. En cambio, la nena lo observa como una suerte de salvador y la conexión entre ambos es tal que vuelven caminando de la mano. Por la calle, la familia los intercepta, la madre, al levantarle el jumper a su hija y ver que lleva otra bombacha, insulta al hombre, mientras el padre busca golpearlo. La nena, entonces, se avergüenza de toda la situación: “Fue algo tan brusco

y grosero, delante de todos, que yo tuve que dar unos pasos hacia atrás” (p. 66). Aunque el hombre haya mostrado rasgos perturbadores, pareciera que el abuso sexual no existe más que en el pensamiento de los padres: la pedofilia en Schweblin está soslayada, situada más allá de un linde que la narración no se atreve a cruzar del todo, pero con el que coquetea constantemente.

## **5. La genealogía del horror en búsqueda de Amalia Jamilis**

El presente trabajo ha desarrollado los distintos puntos en contacto que pueden entablarse entre los cuentos, principalmente, la temática de la pedofilia abordada mediante una prosa que, antes que afirmar, sugiere; la utilización de un campo semántico similar que se refiere a lo corporal y, de este modo, resalta el abuso sexual; el tratamiento de un horror que no implica la interrupción de ningún aspecto sobrenatural, sino que manifiesta las fobias actuales de la comunidad en espacios fácilmente reconocibles; y una estrategia discursiva en particular, la indumentaria, capaz de fundar lo siniestro y, en ocasiones, la maternidades disidentes.

No obstante, cada uno de los textos tiene sus singularidades. En Ocampo, la protagonista busca rechazar el suceso traumático, tal como lo expresa su “No quiero ver más nada” que repite como si fuese un estribillo, es por ello que la escena del abuso está apenas desarrollada y el cuento se detiene, con mayor precisión, en las consecuencias de este. Congruente con esta negación al recuerdo, es el hecho de que el texto compone un largo monólogo interior, en oposición a la forma de expresarse del protagonista de Jamilis quien, en su esfuerzo por recordar el crimen y enfrentarlo, elige dirigirse a un otro, elige un formato de diálogo, ya sea consigo mismo o con su amigo Lucio. En este cuento, a la inversa que en el de Silvina, el eje reside en la escena de la violación y el/la lector/a no tiene ningún detalle sobre la vida de las víctimas una vez adultas. Finalmente, en Schweblin, desde el punto de vista de la narradora, el drama no se halla tanto en el personaje perturbador que la acompaña, sino más bien en lo catastrófico que resulta vivir un cumpleaños sin bombacha, lo cual hace que la narración del horror no esté exenta de humor. Estos lineamientos demuestran que, pese a sus singularidades, las escritoras pueden leerse en una misma literatura y que Amalia Jamilis puede incorporarse a la genealogía de autoras del gótico y del horror de la cual Ocampo y Schweblin son máximas representantes.

## **Referencias bibliográficas**



- Carroll, N. (2004). *The philosophy of horror: or the paradoxes of the heart*. Nueva York: Chapman and Hall.
- Jamilis, A. (2015). *El reconocimiento y otros cuentos*. Villa María: Eduvim
- King, S. (2016). *Danza macabra*. Madrid: Valdemar Ediciones.
- Ocampo, S. (2006). *Cuentos completos*. Ciudad Autónoma de Buenos Aires: Emecé.
- Pérez, Á. (20212). El falo, la abyección, la identidad: una lectura de “La calle Sarandí” de Silvina Ocampo. *Anclajes*, 11-12. 193-208.
- Schweblin, S (2015). *Siete casas vacías*. Editor digital: Titivillus